



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**MULHERES PALHAÇAS:  
A POÉTICA E A POLÍTICA DA COMICIDADE FEMININA**

**RENATA FRANCO SAAVEDRA**

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**MULHERES PALHAÇAS:  
A POÉTICA E A POLÍTICA DA COMICIDADE FEMININA**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**RENATA FRANCO SAAVEDRA**

**Orientador: Prof. Dr. Renzo Romano Taddei**

RIO DE JANEIRO

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Mulheres Palhaças: a poética e a política da comicidade feminina**, elaborada por Renata Franco Saavedra.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Renzo Romano Taddei  
Doutor em Antropologia pela Universidade de Columbia, Nova York  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Ilana Strozenberg  
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure  
Doutora em Antropologia Social pelo PPGSA/IFCS/UFRJ  
Departamento de Direção Teatral – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2011

SAAVEDRA, Renata Franco. **Mulheres Palhaças: a poética e a política da comicidade feminina**. Orientador: Renzo Romano Taddei. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## **RESUMO**

Este trabalho aborda o recente crescimento da presença de mulheres na arte da palhaçaria, analisando as relações entre comicidade e política no âmbito de um recorte de gênero. A partir do trabalho – e do discurso – do quarteto carioca de palhaças “As Marias da Graça”, examino algumas das disputas de poder e/ou simbólicas envolvidas na afirmação de uma “comicidade feminina”, buscando contemplar questões de identidade, representação e visibilidade que permeiam essa prática cômica.

Palavras-chave: gênero; palhaçaria – mulheres; política.

## Sumário

1. Introdução	1
2. Palhaç@s, risos, anjos	8
2.1 Riso e comicidade: alguns apontamentos	8
2.2 Sobre a palhaçaria	18
3. Gênero e palhaçaria – ou ‘Caramba! Uma mulher vestida de palhaça’	30
3.1 Em busca de uma comicidade feminina	30
3.2 As Marias da Graça: uma abordagem de gênero	40
4. Conclusão: Comicidade e política	52
Referências bibliográficas	60
Anexos	65

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.

(Ana Cristina Cesar)

## 1. Introdução

Eis a história de como cheguei a este trabalho e de como este trabalho chegou a mim.

Eu só descobri a palhaçaria “depois de velha”: quando já tinha idade suficiente para dirigir e me meti a dar carona para um mini-circo itinerante<sup>1</sup>. Antes de virar motorista de circo, não havia pensado na figura do palhaço e no amplo campo de possibilidades teóricas, artísticas, políticas e humanas que sua prática suscita. Desde então venho descobrindo, e esse trabalho faz parte dessa descoberta (um pequeno passo, ainda na areia, rumo a um mar imenso a ser desbravado).

Quando comecei a conhecer a palhaçaria, intriguei-me com o fato de eu mesma só representar mentalmente o palhaço como homem, e percebi que poderia haver uma suposta oposição entre feminilidade e comicidade – no picadeiro, no teatro, na construção sócio-cultural do feminino na experiência de mulheres que nada têm a ver com a palhaçaria. Oposição explícita em autores como Georges Minois, que em obra de fôlego sobre a “História do riso e do escárnio”, recorre a Eugene Dupréel para dizer que “a feminilidade exclui o cômico”:

Não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual, lhe dá razão [a Dupréel]. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência do charme <sup>2</sup>.

Ao mesmo tempo me aproximei do trabalho do grupo de palhaças “As Marias da Graça” – primeiro grupo de palhaças formado no país, em 1991. Mais do que serem mulheres que atuam como palhaças, as “Marias” adotam a causa de pensar e divulgar uma “comicidade feminina”. Frequentei então, em setembro de 2009, o “Festival Internacional de Comicidade Feminina”, evento organizado pelo quarteto – que nesse ano estava em sua terceira edição. Intitulado “Esse Monte de Mulher Palhaça”, o festival – realizado no Rio de Janeiro – contou com palhaças cariocas, maranhenses, pernambucanas, mineiras, paulistas, catarinenses, brasilienses, além de visitantes

---

<sup>1</sup> Em 2008, atuei como assistente de produção no projeto “Mini-Circo Itinerante”, da Magnífica Trupe de Variedades - <http://www.magnificatrupe.com.br>.

<sup>2</sup> MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003; p. 611.



internacionais (da Áustria, da França, da Argentina e de Moçambique). Para as promotoras do evento, o festival representa o reconhecimento e a homenagem que faltavam às mulheres que escolhem a arte do riso como nobre função.

O “Esse Monte de Mulher Palhaça” se insere num movimento de expansão da atuação feminina na palhaçaria e de formulação de um projeto político visando o fortalecimento e a visibilidade do que seria uma comicidade feminina no cenário artístico nacional. Mas o que seria uma comicidade feminina? Ou melhor: existe uma comicidade feminina? Se sim, como a mesma se constrói, e o que ela tem a informar a respeito das relações de gênero do contexto em que está inserida?

Ainda pouco (re)conhecida, a profissão de palhaça aparece timidamente nos meios de comunicação, geralmente associada a eventos como o festival supracitado. O ‘Estado de São Paulo’ publicou, em 10 de dezembro de 2008, uma reportagem sobre o tema<sup>3</sup>. “Existe uma graça feminina?” e “O que muda na tradicional cena circense com a chegada da mulher?” são questões colocadas pelo texto – que ainda geram muito debate.

Não se pode dizer que é recente a chegada da mulher ao circo – e aqui abro parênteses: de que “circo” estamos falando? Não nos debruçaremos sobre a história do circo brasileiro aqui, mas é importante ter em mente que a produção circense não se deu sempre da mesma maneira. Ermínia Silva observa em suas pesquisas uma espécie de mudança de eixo na produção circense marcada pela chegada das escolas de circo, a partir da década de 1980.

Segundo a historiadora, até então a maioria dos circenses nascia no circo ou agregava-se a ele e a seu nomadismo. “Os saberes do circo eram passados nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona”<sup>4</sup>. Nos anos 1980 (a Escola Nacional de Circo, por exemplo, no Rio de Janeiro, foi fundada em 1982), as escolas de circo surgem (no Brasil e no mundo) e transformam essa relação de ensino: o perfil do aluno passa a ser de morador da cidade em que a escola está sediada, o que envolve outra dinâmica espaço-cultural e insere a produção numa lógica mais “urbana”. Soma-se a essa mudança o surgimento de projetos sociais que fazem uso das linguagens circenses como ferramenta pedagógica. Estaremos nos referindo nesse trabalho a esse

---

<sup>3</sup> [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081210/not\\_imp291352,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081210/not_imp291352,0.php). Acesso em março de 2011. Ver também: <http://www.oestadorj.com.br/?pg=noticia&id=4395&editoria=Comportamento> e <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/09/09/jorcab20050909002.html>.

<sup>4</sup> SILVA, Ermínia. “O circo sempre esteve na moda. A contemporaneidade da teatralidade circense”. In: LINS, Daniel; FURTADO, Beatriz (org.). Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos. Fortaleza: Editora Hedra, 2008, p.53.

“circo” pós-1980, situado historicamente e geograficamente, produzido nessa lógica urbana.

Ermínia Silva associa a chegada de mulheres à palhaçaria a essa mudança de eixo da produção circense. A “palhaça” como personagem feminina ainda não se faz presente no circo “tradicional”, de lona, itinerante – ela surgiria junto com esse novo circense que as escolas de circo formam. Embora haja mulheres cômicas na história das artes circenses, as mesmas são exceções, e muitas vezes entravam em cena como homens, atuando como palhaços. Respeitados pioneirismos excepcionais, a personagem palhaça tem firmado um espaço próprio no picadeiro apenas nas últimas duas ou três décadas. Kátia Kasper, pedagoga cuja tese investigou processos de iniciação ao clown pessoal, afirma:

A pesquisa em torno de experimentações envolvendo o que seriam modos femininos de atuar como palhaça tem se ampliado. Partindo da constatação de que o repertório clássico do palhaço tem a ver com o universo masculino, várias mulheres que atuam como palhaças têm buscado uma criação de *gags* e espetáculos em torno de temáticas femininas, ou de seu universo.<sup>5</sup>

A autora conta que o trabalho da mulher como clown<sup>6</sup> envolve resistências, já que se pode considerar, por exemplo, “as quedas grotescas incompatíveis com sua imagem de feminilidade”<sup>7</sup> – em consonância com o argumento exposto por Minois. Cabe explorar, assim, os estranhamentos em torno da mulher palhaça e a(s) “feminilidade(s)” que essa personagem constrói e/ou desconstrói.

Não há, entretanto, nem uma palhaça universal, nem uma mulher universal. O mergulho temático proposto aspira à compreensão, dentro da palhaçaria – gênero artístico específico, que pressupõe formas específicas de estruturação de linguagem, argumento, performance –, das possíveis relações que elementos de gênero estabelecem com o contínuo processo de construção de personagens palhaças particulares.

Para isso, é preciso investigar o processo de construção dessas personagens, buscando o que essas artistas entendem como especificidades de seu humor. Analisando os temas, as formas, os figurinos das palhaças, além das relações – hierarquias,

---

<sup>5</sup> KASPER, Kátia Maria. Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: [s.n.], 2004; p. 283.

<sup>6</sup> Para os fins de nosso estudo, clowns e palhaços serão tomados como sinônimos. O debate sobre a diferença entre palhaço e clown é apresentado na página 23.

<sup>7</sup> KASPER, Experimentações clownescas, p.285.

sobreposições, etc – entre seus papéis de mulheres, artistas e palhaças, podemos chegar mais perto de responder quem são essas personagens, o que elas nos dizem e que elementos de gênero compõem seus discursos.

Para os fins desse trabalho, analisaremos especificamente o grupo “As Marias da Graça”, pelo seu papel pioneiro na divulgação da palhaçaria feminina e seu esforço no sentido de reunir e fortalecer o diálogo entre as mulheres palhaças – amplamente reconhecidos por muitas palhaças atuantes contemporaneamente. Nosso foco será o discurso do grupo – como elas se apresentam e defendem uma proposta de trabalho.

O principal mote do trabalho das “Marias” é responder aos desafios que se impõem à afirmação de uma comicidade que seria tipicamente feminina. O desafio primeiro dessa comicidade seria o de afirmar-se cômica, afirmar-se possível, desconstruindo uma idéia de mulher associada estritamente a posturas sóbrias e decorosas. A palhaça se nega a fugir do ridículo – fuga pressuposta à mulher que se pretende “feminina”.

Entrar no campo da palhaçaria significa ainda, para a mulher, deixar de ser o *outro* na cena cômica, encontrar-se no protagonismo da graça. Kasper diz que “o papel da atuação feminina enquanto palhaça foi pouquíssimo desenvolvido e, quando o foi, costumava tratar-se de mulheres casadas com clowns, ou filhas de clowns”<sup>8</sup>.

Afirmar-se, tornar-se visível como palhaça e protagonista no humor são questões que parecem nortear a atuação das “Marias da Graça”. A edição de 2009 do Festival Internacional de Comicidade Feminina contou com o “Papo-Cabeça Palhaça”, um debate que teve como objetivo “traçar planos para o fortalecimento da mulher palhaça no Brasil e ações de intercâmbio”. Alguns depoimentos que compuseram o “Papo-Cabeça”, assim como a própria proposta do encontro, apontam para a leitura da palhaçaria feminina em expansão como um movimento político.

As artistas se reuniram (havia cerca de 40 mulheres presentes e dois homens) em torno da necessidade de um “espaço de consolidação da nossa [sua] identidade”. Há uma busca de articulação entre as palhaças para que as mesmas possam se inserir no meio artístico – que seria dominado por palhaços homens – e acessar recursos para financiar seu trabalho. O financiamento de produtos culturais e as dificuldades que o envolvem são uma grande desafio para muitos artistas, mas nota-se uma espécie de sentimento de discriminação pelas palhaças, que acham importante justificar seus

---

<sup>8</sup> KASPER, Experimentações clownescas, p. 278.

projetos a partir de enfoques de gênero. O discurso das participantes aponta a palhaçaria feminina como meio de “profilaxia contra a violência”, articulando questões como violência, saúde e cultura.

O foco em questões de gênero parece então permear a construção de muitas personagens palhaças. Andréia Pantano, em pequeno livro sobre a construção do personagem no palhaço, afirma que

Diferentemente dos artistas de teatro e de cinema, que já recebem sua personagem concebida pelo autor, o palhaço é quem cria e define a personalidade de sua personagem. Em suma, constrói sua individualidade.

Sua personalidade, suas roupas e sua maneira de se comportar devem estar de acordo com certo sentimento: tristeza, alegria, malandragem. Ao representar, o palhaço utiliza-se de emoções, sensações e fraquezas do homem. É ele quem traz à tona sentimentos reprimidos e significativos da vida de cada ser humano.<sup>9</sup>

A condição feminina, portanto, influiria diretamente na construção das personagens palhaças. Esse *ser feminino*, no entanto, não se confunde com algum tipo de essência identitária – o gênero não se expressa em categorias estáticas, pelo contrário: compõe-se de processos construtivos, movimenta-se em meio a interações simbólicas, forja-se cotidianamente. Judith Butler defende a importância de não se buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino ou uma identidade sexual genuína ou autêntica. Falando de identidade de gênero, tratamos na verdade de “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos”<sup>10</sup>. É preciso então considerar que

o “feminino” já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de “mulher”, e porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais. Além disso, já não está claro que a teoria feminista tenha que tentar resolver as questões da identidade primária para dar continuidade à tarefa política. Em vez disso, devemos nos perguntar: que possibilidades políticas são consequência de uma crítica radical das categorias de identidade? Que formas novas de política surgem quando a noção de identidade como base comum já não restringe o discurso sobre políticas feministas? E até que ponto o esforço para localizar uma identidade comum como fundamento para uma política

---

<sup>9</sup> PANTANO, Andréia Aparecida. A personagem palhaço. São Paulo: Editora UNESP, 2007; p. 47.

<sup>10</sup> BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; p.9.

feminista impede uma investigação radical sobre as construções e as normas políticas da própria identidade?<sup>11</sup>

Pensaremos aqui sobre essas questões no âmbito da palhaçaria tal como proposta pelas “Marias da Graça”. Como questões de gênero permeiam as personagens Maffalda (Geni Viegas), Indiana (Karla Conká), Shoyu (Vera Lucia Ribeiro) e Iracema (Samantha Anciães), que formam o quarteto? Em que medida suas personagens assumem um viés político?

Segundo Kasper,

Esta vida [a da mulher] vem emaranhada com a criação da palhaça, apontando-se como uma resistência a um modo de subjetivação voltado para as exigências do poder relativas ao corpo, à profissão, ao papel social da mulher, a projetos de vida, etc. É então que o trabalho com palhaço faz a diferença, pois o palhaço é o lugar do desajuste, da rebeldia, do anárquico, movido por outras lógicas, que podem abarcar positivamente o erro, o fracasso, a fragilidade”<sup>12</sup>.

Sabe-se que chegar a modelos ou absolutos não é tarefa de quem pesquisa o social – e é risco ainda maior quando tratamos de cultura. Se definir, por exemplo, o conceito de cultura popular<sup>13</sup> pode gerar representações que desconsiderem diversidades ou a circularidade cultural (que Ginzburg<sup>14</sup> notou ao analisar a Itália medieval e parece ainda mais imprescindível em tempos de culturas híbridas<sup>15</sup>), definir uma cultura de palhaços(as) ou de mulheres palhaças seria ainda mais arbitrário e empobrecedor.

O processo de compreensão de expressões culturais passa, entretanto, pela identificação de elementos comuns – não idênticos, equivalentes, mas passíveis de dialogar entre si. Concordamos então com André Carreira, que, buscando pensar uma comicidade latino-americana, pondera:

---

<sup>11</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p.9.

<sup>12</sup> KASPER, Kátia Maria. Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis. Florianópolis: Editora Mulheres; p.1-2. Disponível em [http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia\\_Maria\\_Kasper\\_42.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia_Maria_Kasper_42.pdf).

<sup>13</sup> Ver ABREU, Martha. Cultura Popular. Um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel.(Org.). Ensino de História. Conceitos, Temáticas e Metodologia. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2003, p. 83- 110.

<sup>14</sup> GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição: São Paulo, Companhia das letras, 2006.

<sup>15</sup> Ver CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

Temos um palhaço, um cômico, um entreteneur, um clown que caracteriza nosso continente cultural? Obviamente não. Somos muitos diversos. Mas isso não implica dizer que não nos reconheçamos fazendo humor, ou que não possamos construir um humor, um riso, que nos aproxime como zona cultural.<sup>16</sup>

Uma investigação no campo da palhaçaria deve ser desenvolvida considerando ainda a importância do riso e da comicidade no jogo social – assim como suas polissemias. São muitos os autores que se debruçam sobre a questão, explorando os significados e as historicidades dos risos. Como defende Verena Alberti, em seu “O riso e o risível na história do pensamento”, que nos acompanha nesse texto:

O estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positivação é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> CARREIRA, André. “Uma comicidade latino-americana?”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 15-18, p.16.

<sup>17</sup> ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002; p. 12.

## 2. Palhaç@s, risos, anjos

“Há muitos modos de rir. O riso tem vários sentidos. O riso é ambivalente. Todo mundo vai ao circo, todo mundo gosta do palhaço, todo mundo gosta do riso inaugural, o da infância. Mas experimente dizer, na cara de alguém, *você é um palhaço*. É ofensa. Ambivalente até a raiz, claro. Se assim não fosse, ser chamado de palhaço seria sempre um belo elogio. Mesmo a frase que é o mote do nosso encontro<sup>18</sup> – *Você está rindo de quê?* – é carregada de ambivalência. Traz uma carga forte de violência e confronto. Uma ameaça implícita de agressão.”<sup>19</sup>

O riso e o palhaço partilham, principalmente, a ambivalência e a impossibilidade de serem pensados no singular. Pensaremos um pouco, nesse primeiro capítulo, em significados possíveis para o riso e a comicidade a partir de alguns autores que o tomaram como objeto de análise, para então lançar luz à figura do palhaço.

### 2.1 Riso e comicidade: alguns apontamentos

Um dia em que pus as mãos em certas obras gregas que tinham por título *O que faz rir*, tive a esperança de que me ensinassem algo. Nelas achei um bom número daquelas piadas picantes tão comuns entre os gregos (...); mas quando elas quiseram formular a teoria do risível e reduzi-los a preceitos, mostraram-se singularmente insípidas, a tal ponto que, se fazem rir, é por causa de sua insipidez.<sup>20</sup>

A fala de Cícero anuncia o fracasso dos pensadores que se atreverão a formarem uma teoria do riso nos dois milênios que o seguem. Todo pensamento que busque reduzir o riso e o risível a “preceitos” ou encontrar sua “essência” fará um grosseiro

---

<sup>18</sup> O autor se refere a uma mesa de debate ocorrida no Anjos do Picadeiro 7 – Encontro Internacional de Palhaços ocorrido em 2008.

<sup>19</sup> BUENO, André. “Sentidos do riso”. Revista Anjos do Picadeiro nº 7, Rio de Janeiro, 2008, pp. 14-21, p. 20.

<sup>20</sup> CÍCERO apud ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p. 25.

recorte de um tema cuja magnitude reside na sua falta de limites, na sua capacidade de se infiltrar na dinâmica sócio-histórica de maneira tão múltipla e indomável.

Talvez por isso que, como disse Ritter, “refletir sobre o riso faz ficar melancólico”. Verena Alberti reafirma essa idéia do filósofo alemão ao analisar alguns dos muitos autores que elegeram o riso como objeto de estudo: “a esperança inicial de apreender a essência do riso revelava-se um lugar comum melancólico, presente em quase todos os trabalhos que pude consultar”<sup>21</sup>.

A essa melancolia se soma uma desvalorização do riso como fenômeno social e objeto de estudo – desvalorização que já não existe hoje no meio acadêmico e não tanto na mídia, mas com que conviveram muitos pensadores. Muitas explicações acerca do riso têm origens que remontam à Antiguidade. Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, abriram caminho para reflexões posteriores como as Joubert, Hobbes, Jean Paul, Bergson – todos investigando a essência e a qualidade do riso, grande enigma na história do pensamento ocidental. “Isso porque, sendo o “próprio do homem” – aquilo que nos distinguiu tanto de Deus quanto dos animais –, desvendar seu enigma permitia avançar alguns passos no entendimento da condição humana”<sup>22</sup>.

Ainda nos anos 1980 há autores ensaiando teorias do riso através das quais se poderia apreender algo de essencial à natureza humana. É o caso de John Morreall, que escreve seu “Levando o riso a sério” em 1983 defendendo que o riso seja valorizado academicamente porque entendê-lo nos levaria a entender também “nossa humanidade”<sup>23</sup>. Há ainda textos como os de Jean Cohen, “Cômico e poético” (1985), o de Bjorn Ekmann, “Por que e com que fim rimos” (1981), todos buscando uma espécie de fórmula do riso.

Em meio a tantas teorias do riso já escritas, vamos destacar alguns elementos importantes para se pensar a construção social do cômico. Não é o objetivo desse trabalho tecer uma história do riso, do cômico ou do pensamento sobre o riso, mas apontar alguns fatores encontrados nas análises do tema que possam subsidiar um estudo sobre nosso objeto, o quarteto “As Marias da Graça”.

---

<sup>21</sup> ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p.25.

<sup>22</sup> ALBERTI, Verena. O pensamento e o riso: a transformação do riso em conceito filosófico. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. 10f. Trabalho apresentado na 3 rd. Biennial Conference of the International Society for Intellectual History. Chicago, Sept. 21-24, 2000.

<sup>23</sup> ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p. 26.



Como dito, muito do que escreveu sobre o riso bebe de fontes antigas. Um dos elementos centrais dessas teorias do riso é a afirmação da própria superioridade. O ser que ri é superior ao que motiva o riso – e este o motiva justamente por sua inferioridade. A percepção da própria superioridade é o que gera o riso.

Platão, ao examinar a natureza do riso, defende que ele está quase sempre ligado à reprovação do vício. No diálogo *Filebo*, há uma distinção entre os prazeres verdadeiros e falsos. Os primeiros são puros e preciosos, próximos do bem (a verdade, a beleza, a medida) e do conhecimento. Os prazeres falsos misturam-se com a dor, são afecções mistas. “As afecções mistas – misturas de prazer e dor – dividem-se em três categorias: *corporais* (por exemplo, as sensações de frio e calor), *semicorporais* e *semi-espirituais* (como as antecipadas pela memória: a esperança, por exemplo) e *puramente espirituais*. Estas últimas são as afecções exclusivas da alma, como a cólera, o arrependimento, o luto, o amor, o ciúme, a inveja, etc.”<sup>24</sup> Associando o riso às afecções mistas puramente espirituais, Sócrates afirma que “o estado da alma em que nos colocam as comédias (...) é também uma mistura de dor e prazer”<sup>25</sup>.

A investigação de Sócrates inicia-se com três pressupostos: que a inveja e a malícia (*phthonos*) são uma dor da alma, que o invejoso se regoziza com os infortúnios alheios, e que a ignorância e a estupidez são males. Desses três pressupostos, diz Sócrates, deduz-se a natureza do risível (*geloion*).<sup>26</sup>

No *Filebo*, há uma condenação moral tanto do que é risível quanto do que ri – aspecto que aparece também na obra de Aristóteles, que marcou a tradição da discussão sobre o riso ao dizer que “o homem é o único animal que ri”. Para Aristóteles, a alegria induzida pela zombaria é sempre expressão de desprezo, e o risível é um aspecto do vergonhoso, feio ou baixo. São risíveis, portanto, os inferiores em algum sentido – embora não os completamente depravados<sup>27</sup>.

A comédia é, como dissemos, a representação de homens baixos; contudo ela não cobre toda baixeza: o cômico é apenas uma parte do torpe; com efeito, o cômico consiste em um defeito ou torpeza que

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>25</sup> Ibidem, p.41.

<sup>26</sup> Ibidem, p.41.

<sup>27</sup> SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002; p. 16-17.

não causa dor nem destruição; um exemplo evidente é o da máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir a dor.<sup>28</sup>

Como afirma Kangussu, “na *Poética* de Aristóteles, tragédia e comédia assemelham-se quando são apresentadas como “mímesis”, e diferem porque autores cômicos “imitam” homens piores e os trágicos os “imitam” melhores do que realmente são”<sup>29</sup>. Cícero também associava o riso ao vício do outro, mas destacava seus limites: Skinner diz que, para o pensador, “temas para o ridículo podem ser encontrados em vícios visíveis no comportamento das pessoas, desde que as pessoas em questão não sejam nem especialmente populares e nem figuras de uma verdadeira tragédia”<sup>30</sup>. Temas comuns seriam a feiúra e a deformidade física.

Outro retórico que associa riso e desprezo é Quintiliano, segundo o qual o riso tem origem em “coisas que são de algum modo ou deformadas ou indignas”, e “ditos engraçados são muitas vezes falsos (sempre torpes), muitas vezes engenhosamente distorcidos e de forma alguma lisonjeiros”. Para o pensador, “nossa alegria não está muito longe da derrisão”<sup>31</sup>.

Sobre uma compreensão medieval do riso, Verena Alberti destaca a ênfase na diferenciação entre o homem e a divindade – rir distingue o homem dos animais, mas também de Deus. A faculdade humana de rir – risibilitas – não deveria ser usada livremente: já que Jesus Cristo nunca rira (apesar de homem), o riso era condenado e aproximado ao pecado. Afirma-se aí, com mais força e clareza do que antes, a ambigüidade do riso:

A dupla implicação da especificidade do homem que ressalta do texto de Aristóteles e dos textos teológicos marca profundamente o pensamento ocidental sobre o riso. O riso torna-se a prova por excelência da ambigüidade própria à condição humana: a superioridade em relação ao mundo físico e aos seres irracionais, e a inferioridade em relação ao transcendental e ao eterno.<sup>32</sup>

Alberti cita ainda a análise de Jacques Le Goff sobre o riso medieval. Segundo a ordenação cronológica do autor, entre os séculos IV e X “haveria predominado a repressão do modelo monástico”. Em seguida há uma divisão: a “domesticação do riso”

<sup>28</sup> ARISTÓTELES apud ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p. 46.

<sup>29</sup> KANGUSSU, Imaculada. Sobre o trágico, o cômico e o crítico. In: KANGUSSU (org). O cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008; pp.59-73; p.59.

<sup>30</sup> SKINNER, Hobbes e a teoria clássica do riso, p. 20-21.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>32</sup> ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p.69.

no âmbito da Igreja e “sua liberação, com o desenvolvimento da sátira e da paródia” no âmbito da corte. No século XII, especialmente com a figura de São Francisco de Assis, “um semblante risonho, dotado de espiritualidade e bondade começaria a se mesclar à conduta dos santos, até então rigorosamente sérios”. Por fim, chegar-se-ia a uma “cultura do riso desenfreado”<sup>33</sup>.

Esse “riso desenfreado” norteia o trabalho mais conhecido sobre a comicidade medieval e renascentista, “Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”<sup>34</sup>, que Mikhail Bakhtin publica em 1941. Nele, o teórico russo toma a obra do escritor francês como extremamente representativa de uma comicidade típica da época – por ter recolhido referências e “sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos”, como diz Michelet<sup>35</sup>, Rabelais seria uma “porta voz na literatura da cultura cômica popular de vários milênios”<sup>36</sup>.

Para Bakhtin, os ritos carnavalescos seriam uma válvula de escape da seriedade do cotidiano regido pela religiosidade. O homem da época experimentava uma concepção dual de mundo (mundo oficial da Igreja e do Estado *versus* mundo extra-oficial mundano). O carnaval turvaria as fronteiras desses mundos – nele, não há distinção entre atores e espectadores, há uma fuga do cotidiano e do ordinário, a abolição de relações hierárquicas – e esse carnaval se coloca não como espetáculo, mas como forma de vida, uma “segunda vida”, vida festiva<sup>37</sup>. O mundo infinito do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuiriam uma unidade de estilo e constituiriam partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

Um elemento crucial da comicidade analisada por Bakhtin (e expressa na obra rabelaisiana) é o grotesco – como concepção estética que bebe de princípios materiais e

---

<sup>33</sup> Ibidem, p.69-70.

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e o no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

<sup>35</sup> Apud BAKHTIN, A cultura popular na idade média e o no renascimento, p.1.

<sup>36</sup> Ibidem, p.3.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 6-8.

corporais, como imagens do corpo, da comida e da bebida, da satisfação de necessidades naturais, da vida sexual, etc. Longe de ser um “fisiologismo grosseiro”, o grotesco assume um sentido positivo e regenerador. O que remete ao baixo corporal se associa à fertilidade, ao crescimento e à abundância.

O grotesco se associa, assim, a um riso que tem “profundo valor de concepção de mundo”. Eis a atitude renascentista frente ao cômico: o riso é vivido como uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, dando acesso a uma visão universal e livre, à amplitude da não-interdição, representando uma vitória sobre o medo<sup>38</sup>.

Segundo Bakhtin, a atitude do século XVII e dos seguintes em relação ao riso rompe com essa universalidade – o riso passa então a se referir a aspectos parciais da vida social, sempre negativos. A história e seus homens “dignos” – reis, heróis, chefes de exército – não podem então ser cômicos, apenas o tom sério lhes é adequado. O domínio do cômico se restringe aos vícios e males dos indivíduos e da sociedade, torna-se “divertimento ligeiro”, ou uma “espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos”<sup>39</sup>.

Essa diferença pode ser notada num pequeno livro que é uma espécie de manifesto do romantismo, em que Victor Hugo apresenta outra concepção de grotesco: apesar de importante para a arte, sua função-mor é destacar, por meio de contraste, o belo e o sublime. A poesia moderna ultrapassa o lirismo dos tempos primitivos e a epopéia dos tempos modernos para “fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, *sem entretanto confundi-las*, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito”<sup>40</sup>.

A forma do grotesco é a comédia – segundo o escritor, a comédia e o grotesco são “tímidos” até na Antiguidade, dissimulam-se: “os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes (...) há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus”<sup>41</sup>. “No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está em toda parte: de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo”, diz o autor. Seu sentido, no entanto,

---

<sup>38</sup> BAKHTIN, A cultura popular na idade média e o no renascimento, p. 55.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 57-58.

<sup>40</sup> HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2010; p.27.

<sup>41</sup> Ibidem, p.30.

é a exaltação do sublime: “o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo”<sup>42</sup>.

“E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo”<sup>43</sup>. É preciso o grotesco – e a comédia – para serem contemplados na arte os “ridículos”, as “enfermidades”, as “feiúras”. A ele caberão as paixões, os vícios, os crimes, ele será “luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita”<sup>44</sup>.

Para Bakhtin, essa oposição marcará as teorias e filosofias do riso posteriores ao Renascimento: a significação positiva e criadora do riso dá lugar a funções denegridoras – o autor destaca a obra de Bergson como exemplo mais conhecido<sup>45</sup>. Alberti lembra que esse julgamento negativo do riso também retoma teorias anteriores, como as de Platão (para quem o prazer do riso seria um prazer impuro) e a dos teólogos medievais (riso pecaminoso). Até então, “a verdade plena – seja a do filósofo, seja a do teólogo – exclui a fraqueza do riso”<sup>46</sup>.

Outro discurso renascentista é o do médico Laurent Joubert, que se dedicou a um “Tratado sobre o riso” de fôlego – a obra, composta de três livros, foi publicada em 1539. Joubert parte da idéia de que o riso é um milagre, à semelhança de fenômenos cujas causas seriam ocultas, como o raio e o ímã. Ele busca então desvendar o mistério do riso através de seu circuito “físico”: a penetração da matéria risível na alma pela audição e visão, sua chegada ao coração, sua expansão para o diagrama, então o peito, a voz e etc<sup>47</sup>.

Para Joubert, a matéria do riso também é “coisa torpe e indigna de piedade”, mas não há nessa “coisa torpe” a carga moral encontrada nas idéias de Platão, por exemplo. “A coisa risível”, para o médico, “é vã, leve, frívola e sem qualquer importância”<sup>48</sup>.

O riso é um movimento, feito de espírito espalhado e desigual agitação do coração, que alarga a boca e os lábios, sacudindo o diagrama e as partes pectorais, com impetuosidade e som

---

<sup>42</sup> Ibidem, p.33.

<sup>43</sup> Ibidem, p.34.

<sup>44</sup> HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime, p.36.

<sup>45</sup> BAKHTIN, A cultura popular na idade média e o no renascimento, p.61.

<sup>46</sup> ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p.69.

<sup>47</sup> Ibidem, p.85-86.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 87.

entrecortado, pelo qual é expressa uma afecção de coisa torpe, indigna de piedade.<sup>49</sup>

Quentin Skinner defende que a literatura médica e humanista do Renascimento – que tem Joubert como espécie de porta-voz – tem uma aparência completamente neoclássica, mas traz acréscimos importantes, como uma nova ênfase ao papel do imprevisto, e logo da surpresa, na motivação da alegria – *admiratio*<sup>50</sup> – e uma definição do ridículo: vícios que provam desprezo devido a sua falta de naturalidade mas que não são depravados ou absurdos (pois assim provocariam repulsão, não riso), como a avareza, a hipocrisia, a vanglória, a vaidade<sup>51</sup>.

Para além desses acréscimos, “alguns escritores desse período começaram a expressar dúvidas sobre a suposição dominante na teoria clássica, a suposição de que o riso é invariavelmente uma expressão de desprezo pelo vício”<sup>52</sup>. Questionou-se então se o riso seria sempre expressão de escarnecimento. “Não é evidente que alguns tipos de riso – por exemplo, o riso das crianças – expressam uma satisfação plena?”<sup>53</sup>. Skinner cita então escritores médicos – Fracastoro, Elpidio Berretario, Nicander Jossius – que destacam outras causas para o riso: a alegria, a reação a acontecimento agradáveis, a satisfação. Um motivo nos interessa especialmente, exemplificado por Jossius: riríamos por experimentar uma mudança repentina em nossas expectativas.

Ele propõe que consideremos como reagiríamos “se uma mulher colocasse roupas masculinas, ou pusesse a espada à cintura e se dirigisse à praça pública, ou se um soldado cheio de glórias sentasse com meninos na escola para aprender gramática, ou se um príncipe se vestisse como um camponês”. Certamente iríamos rir, mas a razão dessa hilaridade seria a completa incongruência dessas coisas, o fracasso em ser dar o devido respeito “ao tempo, ao lugar, à moderação ou à adequação”<sup>54</sup>.

Apesar de essa idéia (de que o riso pode ser tanto aprazível quando desdenhoso, e, portanto, pode fazer parte da uma vida civilizada) ser largamente aceita nas primeiras décadas do século XVII, Skinner afirma que as duas discussões mais conhecidas sobre o riso na geração seguinte – de Hobbes e Descartes – retornam a um ponto de vista

---

<sup>49</sup> JOUBERT apud ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p. 101.

<sup>50</sup> SKINNER, Hobbes e a teoria clássica do riso, p. 31-33.

<sup>51</sup> SKINNER, Hobbes e a teoria clássica do riso, p. 35-40.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>53</sup> Ibidem, p.41.

<sup>54</sup> Ibidem, p.45-46.

seguramente clássico<sup>55</sup>, retomando a conexão do riso com ódio ou desprezo. No caso de Hobbes, Skinner associa essa retomada à sua concepção geral da natureza humana (“uma inclinação geral de toda a humanidade, um desejo perpétuo e incansável de mais e mais poder”<sup>56</sup>) e cita sua comparação da vida como uma corrida: “Cair de repente nos dispõe a chorar. Ver outros caírem nos dispõe a rir”<sup>57</sup>.

Na teoria de Joubert já encontramos a idéia de que o riso não combina com a compaixão – uma das noções centrais do estudo de Bergson. O filósofo francês argumenta – no livro de 1900 – que a insensibilidade naturalmente acompanha o riso. O cômico, diz o autor,

parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.<sup>58</sup>

“O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito”<sup>59</sup>, continua Bergson, dialogando assim com um francês oitocentista que o antecede, o escritor Stendhal, para quem os únicos limites do riso seriam a compaixão e a indignação:

O riso é incompatível com a indignação. O homem que se indigna pensa: 1º na segurança ou em grandes interesses; 2º na perda dos anteriores. Ora, o homem que pensa em grandes interesses está demasiado ocupado para rir. Vedes como o cômico é indiferente para o homem atormentado ou apaixonado e até para o homem pensativo e terno que se alimenta de romances de amor em que ele é o herói.<sup>60</sup>

Nessas idas e vindas teóricas, parece claro que não há como esquematizar a leitura do cômico – como faz Bakhtin, por exemplo. “E que toda verdade que não traga pelo menos um riso nos pareça falsa verdade”<sup>61</sup>, disse Nietzsche. Seria o riso necessário enquanto atitude filosófica? O riso como caminho para a verdade, como desvio da

---

<sup>55</sup> Ibidem, p.50.

<sup>56</sup> HOBBS apud SKINNER, Hobbes e a teoria clássica do riso, p. 63.

<sup>57</sup> Ibidem, p.56.

<sup>58</sup> BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983; p.12.

<sup>59</sup> Ibidem, p.12.

<sup>60</sup> STENDHAL. Do Riso: Um Ensaio Filosófico Sobre um Tema Difícil e Outros Ensaios. Lisboa: Europa-América PT, 2008; p. 45.

<sup>61</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. São Paulo: Hemus, 1977; p.162.

verdade, seus diversos fatores motivadores – afirmação da própria superioridade? surpresa? insensibilidade? desprezo? alegria? –, questões em aberto que não existem fora de experiências sociais cômicas localizadas histórica e culturalmente.

“Hoje, talvez só se possa analisar o tema riso e risível historicamente”<sup>62</sup>, concordamos com Alberti. Mais do que fórmulas totalizantes, o estudo do(s) riso(s) nos informa sobre identidades (dos que riem, dos que não riem, dos que motivam o riso), relações de poder, afetividades e pertencimentos.

Sabemos que algo pode ser engraçado na Zona da Mata pernambucana e não ter a menor graça na Lapa, no Rio de Janeiro. Ou que os noruegueses riem de modo diverso dos italianos. Isso indica que rimos com nossos pares, que rir é o sinal mais claro que pertencemos a uma mesma comunidade. Num mundo social e tecnologicamente globalizado, esse sentido de comunidade se torna mais complexo, escapando completamente de uma distância espacial, territorial. Estamos falando de comunidades elásticas, sem fronteiras concretas, ou, se quisermos, onde as fronteiras são marcadas por outros parâmetros que não a concretude de territórios. São comunidades que se recriam a todo instante e o riso é um termômetro para medir valores e transgressões, ou uma ferramenta interessantíssima para compreendê-las e, por isso, a nós mesmos.<sup>63</sup>

Não devemos ignorar ainda que o potencial do riso como objeto de análise ainda parece pouco reconhecido. A antropóloga Els Lagrou argumenta, em seu estudo sobre o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa, que:

Ao começar uma reflexão sobre o lugar do riso na tradição filosófica ocidental, constata-se um paradoxo: o pensamento acadêmico dá prova de uma histórica falta de senso de humor e demonstra uma dificuldade de pensar o riso e o risível como temas relevantes em análises “sérias” de sistemas sociais, políticos ou cosmológicos. Seria a antropologia, além de constitutivamente uma antiarte (Gell, 1992), também essencialmente anti-humorística? O riso e a arte aparecem nesse paradoxo como tópicos relacionados, tanto no que se refere ao fascínio que exerceram sobre o pensamento e a filosofia modernos quanto no que se refere à dificuldade de escrever algo antropológicamente “novo” ou “certo” sobre eles.<sup>64</sup>

É a partir da multiplicidade de sentidos do cômico e de seu potencial de engendrar comunidades – como destaca Schneider, ressaltando que rimos com nossos

---

<sup>62</sup> ALBERTI, O riso e o risível na história do pensamento, p.35.

<sup>63</sup> ALCURE, Adriana Schneider. “Desconstruindo heróis e gurus: a técnica a serviço de quê?”. Revista Anjos do Picadeiro nº7, Rio de Janeiro, 2008, pp.23-31; p.26-27.

<sup>64</sup> LAGROU, Elsje. “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa”. Revista de Antropologia, v. 49, n. 1, p.55-90, 2006; p.57.



pares, partilhando com o riso códigos sociais, valores e vivências – que olharemos para a palhaçaria, o lugar da “comicidade pura”<sup>65</sup>.

## 2.2 Sobre a palhaçaria

“O palhaço é a figura cômica por excelência”<sup>66</sup>, diz a pesquisadora e “acrobata mental” Alice Viveiros de Castro. E segue sua definição acrobática afirmando que o palhaço “é a mais enlouquecida expressão da comicidade”, que “tudo que é alucinante, violento e excêntrico” lhe é próprio. Adequada e apaixonada (ou adequada justamente pela paixão que carrega), a definição da especialista em circo não responde, entretanto, “o que é um palhaço”. O que é um palhaço? Juliana Dorneles, palhaça e doutora em psicologia, lembra de uma frase contida num livro antigo – que ela diz ser atribuída a um velho palhaço: “Olha, é mais fácil fazer qualquer destas proezas circenses do que dizer o que é um palhaço”<sup>67</sup>. Em sua tese, Dorneles diz:

Objetivamente, não podemos dizer o que é um palhaço. Um palhaço não é um objeto parado do qual possamos inferir características. Entretanto, como um ser em movimento, ele realiza signos, e é a partir desta emissão de signos que o reconhecemos. Trata-se de uma natureza particular de signos, são signos estéticos, da ordem das afetações sensíveis.<sup>68</sup>

Podemos tomar o palhaço como o técnico do riso. Sua ação se concentra no *fazer rir*, mas, como vimos, o riso cômico é múltiplo e não existe fora de um contexto específico. Portanto, as técnicas dos palhaços, assim como as éticas e políticas nelas envolvidas, também são diversas.

Para perceber melhor a diversidade de sentidos e formas dos palhaços, devemos levar em consideração que “novos palhaços vêm surgindo ao redor do mundo num

---

<sup>65</sup> CASTRO, Alice Viveiros de. Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

<sup>66</sup> Ibidem, p.6.

<sup>67</sup> DORNELES, Juliana Leal. “Ensaio sobre o vigor do palhaço”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 29-38, p. 29.

<sup>68</sup> DORNELES, Juliana Leal. Pelo vigor do palhaço. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Psicologia. São Paulo, SP: [s.n.], 2009; p.19.

movimento de renovação da arte clownesca que ganha intenso fôlego na segunda metade do século XX e permanece ativo ainda hoje”<sup>69</sup>. Segundo a filósofa Cíntia Vieira,

Tal movimento tem incluído a disseminação dos palhaços por vários ambientes, alguns reconquistados, como a rua, e outros que não lhes costumavam ser familiares, como as salas de teatro. Os palhaços continuam nos circos, mas estes não são seus únicos territórios. Há notícias até de um exército de palhaços, o CIRCA, *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* (Exército Clandestino Insurgente e Rebelde de Palhaços), uma espécie de grupo de guerrilheiros de nariz vermelho ativos nas ruas de Londres. Além de ocupar espaços variados, o trabalho de palhaço hoje segue linhas diferentes, que incluem esses palhaços guerrilheiros, palhaços que já nem utilizam o nariz vermelho, palhaços que esposam a potência grotesca dos bufões, palhaços que utilizam recursos tecnológicos para criar imagens de uma beleza extremamente delicada, como uma tempestade de neve em pleno palco de teatro, palhaços que querem reativar o caráter sagrado desta figura entre as sociedades nativas da América do Norte, entre outras.<sup>70</sup>

É muito complicado, portanto, delimitar fronteiras para a figura do palhaço. Se isso já seria uma operação empobrecedora ao se referir ao palhaço “tradicional”, do circo de lona, seria um bisturi ainda mais agressivo se direcionado a essa produção contemporânea que se espalha por espaços, propósitos e linguagens cada vez mais variados.

O palhaço não é, então, “só uma questão de roupas largas e nariz vermelho, é uma questão de estilo de cada artista em confronto com questões como presença, persona cômica, visão de mundo, habilidades, cena, jogo, relação com o público e riso”<sup>71</sup>. O jogo é sempre amplamente destacado como elemento primordial no exercício da palhaçaria. Ele aparece como o espaço-condição da brincadeira, da criação e da troca. Ricardo Puccetti, palhaço e pesquisador do Lume Teatro, conceituado centro de pesquisa teatral sediado na Unicamp, diz que “o “estado de palhaço” sempre pressupõe um jogo entre o palhaço e o público, ou seja, a capacidade do palhaço interagir, utilizando seu repertório de ações, de gags e de idéias, com cada indivíduo da platéia”<sup>72</sup>.

O palhaço não teria uma forma fixa para Puccetti, mas seria um “conjunto de impulsos vivos e pulsantes”, impulsos que se manifestam e/ou concretizam seguindo

---

<sup>69</sup> SILVA, Cíntia Vieira da. Clownfilosofia ou o que pode um palhaço. In: KANGUSSU (org.). O cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp.162-172; p.166.

<sup>70</sup> SILVA, Cíntia Vieira da. Clownfilosofia ou o que pode um palhaço, p.166.

<sup>71</sup> DORNELES, Juliana Leal. Pelo vigor do palhaço, p.21.

<sup>72</sup> PUCCETTI, Ricardo. “No caminho do palhaço”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006, pp. 21-25; p. 21.Grifos do autor.

três parâmetros: a lógica do palhaço (sua maneira de pensar/agir corporalmente); a interação com cada pessoa do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. Puccetti entende jogo “como as pequenas idéias, as micro-situações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público”.

Pensar no conceito de jogo nos leva ao historiador Johan Huizinga, que apresenta o jogo como fenômeno cultural em seu livro “Homo Ludens”.

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à idéia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. Essas brincadeiras dos cachorrinhos constituem apenas uma das formas mais simples de jogo entre os animais. Existem outras formas muito mais complexas, verdadeiras competições, belas representações destinadas a um público.<sup>73</sup>

O jogo do palhaço conserva essa característica destacada por Huizinga: consiste num ritual de atitudes e gestos, envolve regras e diálogos estabelecidos junto ao público. Não há palhaço fora desse jogo com o público, “a ação do palhaço é sempre uma reação, é sempre para o outro”<sup>74</sup>, diz Juliana Dorneles. E segue a autora: “É mais importante de tudo, não necessariamente é politicamente correta. Nessa perspectiva, quase tudo pode ser permitido, desde que com a cumplicidade do outro (o parceiro ou a platéia). Não há complacência, mas também não há culpa”<sup>75</sup>.

Outro elemento indispensável na filosofia do palhaço é o erro. Muitos palhaços recorrem a esse elemento para definir sua arte: o palhaço é aquele que erra, que perde, que expõe seus próprios fracassos e ridículos. “O palhaço como arquétipo para mim

---

<sup>73</sup> HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993; p.5.

<sup>74</sup> DORNELES, Juliana Leal. “A arte de perder”. Alegrar nº3, 2006; p.1. Disponível em [http://www.alegrar.com.br/03/textos\\_alegrar\\_03/4\\_palhaco.pdf](http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/4_palhaco.pdf). Acesso em 03/05/2011.

<sup>75</sup> Ibidem, p.1.

simboliza o erro”, diz Hugo Possolo, palhaço e criador do grupo cômico Parlapatões, Patifes e Paspalhões.

A arte toca no afeto, é um espelho que faz com que eu me reconheça nela, é universal, tem o dom de espelhar a humanidade, seus desejos, medo, ódio, felicidade, dando significado e sentido na nossa vida. E o palhaço existe para espelhar nossas fragilidades, nossos erros. Toca nesse lugar que tentam excluir de nossas vidas desde que começamos a crescer. Não somos educados para tal e sim ao contrário, devemos acertar, aprendemos logo, logo ao invés de perguntar, responder.<sup>76</sup>

A fala acima é da atriz circense e fundadora do grupo Teatro de Anônimo Maria Angélica Gomes. A palhaça sueca Gardi Hutter diz o seguinte:

O palhaço pra mim é uma pessoa que consola porque ele é pior do que todo mundo que está na platéia. A tragédia do palhaço é enorme, ele é mais estúpido, mais triste, então a platéia respira aliviada, tem alguém ali que é pior do que ela. Eu passo a idéia de ser Jesus carregando a cruz com o sofrimento do mundo inteiro, mas não é sagrado, é pra rir. Mas é muito importante ser trágico para tocar as pessoas, você é tão drástico que você toca o cômico, você se transforma no cômico (...). Eu acho que as pessoas têm que amar você, e eu acho que quando você é um perdedor, quando você batalha muito, quando você está infeliz, você faz o contato com a platéia.<sup>77</sup>

Em sintonia com o foco no elemento erro, o Grupo Off-Sina defende, com graça, que há três tipos de palhaço: “o que erra e não sabe que errou, o que erra e procura disfarçar, e o que erra e coloca a culpa nos outros”<sup>78</sup>. Ao lado do erro e da ingenuidade aparece também a trapaça:

A trapaça, conforme a conceituam Deleuze e Guattari, é uma operação de enganação do sistema de sentidos, que faz uma curva no modo como ocorre a organização significante. Os conceitos, as palavras, as idéias, estão organizados de forma a gerar sentidos, mas há outras operações com a linguagem que trapaceiam os sentidos esperados.

O humor, por exemplo, é uma forma de trapaça onde de quebra o plano de referência dado por uma sentença ou palavra, colocando juntos universos díspares ou não esperados. O humor no palhaço está ligado a esta variação sobre planos de referência.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> GOMES, Maria Angélica Gomes. “Oficinas nos Anjos: reflexões”. Revista Anjos do Picadeiro nº 6, Rio de Janeiro, 2007, pp. 51-56, p.51.

<sup>77</sup> Lili Curcio entrevista Gardi Hutter. Revista Anjos do Picadeiro nº 6, Rio de Janeiro, 2007, pp. 159-165, p.163.

<sup>78</sup> Almanaque OFF-SINA 21 anos, 2009, p.33. Disponível em <http://www.circonteudo.com.br/v1/images/stories/off-sina/off-sinaespecial.pdf>. Acesso em 15/05/2011.

<sup>79</sup> DORNELES, Ensaio sobre o vigor do palhaço, p.33.

Essa importância da quebra recupera a questão da ruptura do hábito e da surpresa, apontadas anteriormente como elementos constituintes do riso cômico.

A individualidade do palhaço nos chega primeiramente pela sua imagem: a aparência física, a vestimenta, os calçados, a maquiagem, os adereços, e então o modo de andar, gesticular, falar. Esses elementos vão sendo experimentados para que então o palhaço chegue ao seu “rosto”. Bolognesi afirma que “quanto à maquiagem, da concepção à finalização um longo caminho é trilhado”:

Traços são excluídos ou adotados, de acordo com o experimento em cena. De qualquer modo, a máscara/maquiagem, em seu aspecto técnico, demanda igualmente um movimento duplo, que envolve tanto a característica psicológica da personagem, com os impulsos naturais do rosto do artista. Por exemplo, quando um determinado palhaço tiver na tristeza sua principal característica, esse artista vai procurar realçar os traços de seu rosto que venham materializar plasticamente tal marca.<sup>80</sup>

Segundo o autor, cuja análise enfatiza o palhaço tradicional de circo, essencialmente grotesco, deve-se dispensar especial atenção aos olhos, à boca e ao nariz na máscara do palhaço. O nariz, geralmente avermelhado, teria assumido essa cor “porque o palhaço, bêbado, em estado de suspensão da normalidade, caiu e achatou-o no chão”. A boca, exagerada, centraliza a expressão facial, é ferramenta imprescindível mesmo no silêncio. Os olhos são a “expressão privilegiada da subjetividade”. Na caracterização do palhaço, diz Bolognesi, “tudo é grotesco”. No entanto, novamente essa leitura não contempla todas as expressões: há palhaços com máscaras muito diferentes entre si, alguns que não usam maquiagem ou mesmo nariz.

Os palhaços “nascem prontos” ou é possível aprender a ser palhaço? Se for possível, como aprender e ensinar? Marcelo Bereh, palhaço e professor, defende que

A formação do palhaço contemporâneo depende única e exclusivamente da busca de cada um. Quem quer ser palhaço seriamente hoje, ou nasce no circo e herda algo da família (o-clown-que-vem-no-chip), ou tem o dom que a Nossa Senhora dos Palhaços dá, ou é palhaço por opção. Em todos os casos, tem que trabalhar muito. Tem que procurar seus próprios mestres, sua linha, seus métodos, enfim, sua aprendizagem e identidade.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> BOLOGNESI, Mário Fernando. “Palhaços”. Percevejo: revista de teatro, crítica e estética, nº 8, ano 8, 2000, pp.65-73; p. 67-68.

<sup>81</sup> BEREH, Marcelo. “E o palhaço o que é?”. Revista Anjos do Picadeiro nº5, Rio de Janeiro, 2006, pp. 48-49; p.49.

Ricardo Puccetti diz que suas tentativas de passar sua experiência para palhaços mais jovens passam por três questões: como o aprendiz desenvolve e revela um “estado de presença” no momento em que atua, o que ele faz em cena e como sua atuação se torna cômica. Para o diretor, “sejam quais forem as possíveis respostas a essas questões, (...) elas podem ser encontradas no trabalho corpóreo”<sup>82</sup>.

Chegamos então a outra questão: esse “aprendizado” é a incorporação de um personagem ou a descoberta de um *outro* interior? Há um grande debate no meio sobre o palhaço ser ou não personagem. Grosso modo, há uma oposição entre uma concepção do palhaço como um personagem, uma construção que bebe de elementos subjetivos mas cria um outro, “descolável” de si; e uma visão que toma o palhaço como um eu, que encara a técnica como etapa posterior a um entendimento da própria lógica corpórea. Essas concepções corresponderiam, respectivamente, ao palhaço do circo e ao palhaço do teatro (também referido como *clown*).

Tal divisão não dá conta da complexidade de métodos e filosofias da palhaçaria, mas se explica pela incorporação da metodologia de Jacques Lecoq (1921-1999), pedagogo de teatro francês. Vem do trabalho de Lecoq a idéia de um clown pessoal que nasceria do ator a partir de um processo de revelação de si mesmo – um aprendizado diferente do praticado pelos palhaços de circo e que atraiu um alunado também diferente, oriundo principalmente do teatro. “Nós somos todos clowns”, diz Lecoq, “nós nos acreditamos mais bonitos, mais inteligentes e fortes, mas cada um de nós tem suas fragilidades que quando mostradas são motivo de risos”<sup>83</sup>.

No Brasil, o Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, que teve Lecoq como um de seus mestres, foi o espaço de reprodução desse método. “Para o LUME o palhaço não é um personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo. Portanto, todo palhaço é pessoal e único”<sup>84</sup>.

Essa visão é a que Puccetti começa a citar algumas linhas acima. Ele explica que a lógica do palhaço é física, ele sente e pensa com o corpo. “O palhaço é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo,

---

<sup>82</sup> PUCETTI, Ricardo. “No caminho do palhaço”, p.22.

<sup>83</sup> LECOQ apud SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana. “No me toque las narizes: socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho!”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 41-45; p.45.

<sup>84</sup> Ver <http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=54>

ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo”<sup>85</sup>. Em seu método de ensino, os alunos trabalham a partir da exaustão física – fazem exercícios e movimentos seguidos num ritmo alucinante, objetivando vivenciar sensações que o uso cotidiano do corpo não permitiria. “Por esse caminho, o aprendiz experimenta o “não-pensar” e somente “agir com o corpo”, o que seria, na verdade, “pensar com o corpo””. Dilatando sua presença física a pessoa vai entendendo e produzindo sua presença cênica, ao mesmo tempo em que passa por um treinamento para “tecnificar” – dar forma e controle – essa produção corpórea. Só então passa-se a experimentar o “estado de palhaço”. Para o diretor, o “estado de palhaço” é “um estado de afetividade, de vulnerabilidade, é levar ao extremo a conexão consigo mesmo, é o “saber se ouvir””<sup>86</sup>.

Mário Fernando Bolognesi assume posição distinta: no palhaço, para ele, “o caráter da personagem tem seu fundamento no físico e no psíquico do ator mas, ao materializar-se, ao ganhar definição simbólica, o ator “desaparece”, restando apenas a personagem”<sup>87</sup>. Bolognesi faz uma crítica ao clown representado pelo trabalho do Lume:

Salvo as exceções de sempre, na cena paulistana tem predominado uma vertente que procura uma psicologização do palhaço, contrariando, de certa forma, a busca da teatralidade antes apontada. Ou seja, se a espetacularidade circense seria de apoio ao teatro que se assumia enquanto teatro, o mesmo não aconteceu com a apropriação do palhaço, pois esta apropriação investiu na busca personalizada da descoberta do “ridículo” de cada ator. A necessária consolidação desse processo de naturalização dos tipos veio acompanhada de uma cristalização da personagem e da cena, garantida por uma dramaturgia específica e, entre outras características, “domesticadora” da personagem. Em outras palavras, a máscara se distanciou das características grotescas e populares do palhaço de circo, que é, concomitantemente, universal e particular, para uma acentuada nuance naturalizadora do clown, com base no princípio da verossimilhança, a ponto de ser abolida a concepção de personagem em nome do clown específico de cada ator.<sup>88</sup>

Haveria então uma diferenciação (muito criticada e que tem sido amplamente revista no meio) entre o palhaço (do circo) e o clown descrito por Bolognesi – aliás, o próprio Bolognesi desgosta dessa diferenciação terminológica. Ainda segundo o autor,

---

<sup>85</sup> PUCETTI, Ricardo. “No caminho do palhaço”, p.23.

<sup>86</sup> Ibidem, p.24.

<sup>87</sup> BOLOGNESI, “Palhaços”, p.70.

<sup>88</sup> BOLOGNESI, “Apropriações do palhaço?”. Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria, nº2, agosto de 2006. São Paulo: Doutores da Alegria, 2006; pp.7-11; p. 9.

o clown “se transformou em figura emblemática e poética, com poesia própria, essencialmente etérea”, e sua tendência “ênfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia”. Como consequências disso que chama de espiritualização do clown, o autor cita o abandono do caráter improvisado da interpretação do palhaço, o enquadramento da encenação a uma dramaturgia fixa, a passagem do público de participante a receptor<sup>89</sup>.

Andreia Pantano segue a mesma linha interpretativa. Para a autora, “a pintura do rosto aponta o nascimento da personagem. Porém, esse é apenas o primeiro passo, pois o corpo do palhaço, seus gestos e linguagens, todas essas formas expressivas têm de estar envolvidas para que a personagem se efetive”<sup>90</sup>. O palhaço é assim “um ser abstrato que só se materializa quando é caracterizado em cena” – ou seja, ele é chamado por fora, pelo que se agrega ao corpo, e não por dentro, pelo pensamento com o corpo.

Dentro dessa corrente “tradicional” há também uma distinção entre dois tipos de palhaços (que frequentemente compõem uma dupla): o branco e o augusto.

O primeiro tem como característica a boa educação, refletida na fineza de gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. Descende diretamente da imagem do Pierrot, mantendo o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. Ele é oriundo da tradição aristocrática da formação do circo contemporâneo, nascido da arte equestre, que foi organizada em espetáculo por um sargento da cavalaria inglesa, Philip Astley (1742-1814), em 1768. O tipo augusto, por sua vez, ganhou contornos em pleno século XIX. Nele, tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos (...) Pode-se, genericamente, afirmar que o clown branco é o porta-voz da ordem estabelecida e o augusto é o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial.<sup>91</sup>

Essas supostas diferenciações entre palhaço de circo/personagem e palhaço de teatro/clown pessoal não são vivenciadas de forma estanque pelos artistas envolvidos com a palhaçaria – encontros recentes têm levado mais o debate para a percepção das inter-relações entre o palhaço tradicional do circo de lona, os comédicos do cinema mudo, do rádio e da televisão e o clown contemporâneo. Cada artista se localiza nesse debate à sua maneira.

---

<sup>89</sup> Ibidem, p.10.

<sup>90</sup> PANTANO, Andréia Aparecida. A personagem palhaço. São Paulo: Editora UNESP, 2007; p.60.

<sup>91</sup> BOLOGNESI, “Palhaços”, p.68.



Avner Eisenberg, palhaço norte-americano que já se apresentou no Brasil em festivais – e, cabe dizer, estudou com Jacques Lecoq na década de 1970 –, acredita que “o palhaço é um personagem, mas é uma destilação e ampliação do seu próprio personagem, especialmente dos seus problemas”<sup>92</sup>. As Marias da Graça argumentam em outro sentido, como veremos melhor mais adiante: “Não são personagens. A roupa, por exemplo, é uma possibilidade de desenvolver características da nossa personalidade”<sup>93</sup>, diz Vera Ribeiro.

Apresentando essa figura que ri de si, que assume o seu próprio ridículo, não podemos nos furtar a abordar seus sentidos políticos: “a irreverência do palhaço, que se traduz em jocosidade, humor, disponibilidade para sempre brincar seja qual for o tema em questão, mantém-se ao mesmo tempo como insubmissão”<sup>94</sup>.

O palhaço é a antítese do poder. Refiro-me não a um poder determinado como o poder público, religioso, social, financeiro, mercadológico, bélico, mas a toda forma de poder. O palhaço é o desajustado, o inocente, o tolo, aquele que não se adapta ao mundo dos valores hegemônicos (...) O poder do palhaço está em revelar a imperfeição fazendo-nos lembrar que somos todos imperfeitos, que a humanidade é imperfeita e, por conseguinte, ridícula. Mas há beleza no ridículo assim como há ridículo na beleza humana! Daí a necessidade do palhaço, pois é através dele que podemos rir de nós mesmos e dos valores que sustentamos. Revolucionário é o poder do riso!<sup>95</sup>

O riso é uma forma de contestar, de libertar, de revelar, e tem por isso uma função social – assim como o trabalho do palhaço pode ter. Para Marcelo Bereh, todos os palhaços devem lembrar que têm a “função social de cuidar, e até de curar uma sociedade doente e em crise; uma função humanizadora; uma função que, cada vez mais, exige do palhaço uma base sólida construída de paixão e experimentação”<sup>96</sup>. Já Juliana Dorneles acredita que

A chave para o entendimento da relação com a política (em geral associada com um imperativo de poder, engajada num projeto de ação para benefício público), se dá a partir da noção de que a política é também uma ética de encontros. A potência política do palhaço está

---

<sup>92</sup> Márcio Ballas entrevista Avner, the Eccentric. Revista Anjos do Picadeiro nº 7, Rio de Janeiro, 2008, pp. 85-93, p. 89.

<sup>93</sup> Entrevista concedida a mim em 21/05/11

<sup>94</sup> SILVA, Clownfilosofia ou o que pode um palhaço, p.165.

<sup>95</sup> MAGALHÃES, Ésio. “Palhaço e poder”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006; pp.39-40; p.39.

<sup>96</sup> BEREH, “E o palhaço o que é?”, p.49.

na comunicação dessa qualidade de escuta (para o improvável, estranho) que é tão esquecida nas jornadas cotidianas.<sup>97</sup>

Muitos palhaços do Brasil pensam juntos essas questões num expressivo Encontro Internacional de Palhaços organizado pelo grupo Teatro de Anônimo – o “Anjos do Picadeiro”. A primeira edição do evento foi em 1996, e ele segue crescendo – em 2010 foi realizada a nona edição. Sobre o primeiro encontro, o grupo idealizador diz o seguinte:

Ao completar dez anos de vida, o grupo Teatro de Anônimo idealizou uma festa de trabalho em que se presenteariam com a troca de experiências com seus convidados, amigos palhaços, cujo trabalho tinham aprendido a admirar.

Por se tratar de um intercâmbio entre grupos e artistas que trabalhavam com a linguagem do palhaço, do circo e do teatro, o grupo decidiu fazer uma homenagem ao palhaço Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil, precursor do Circo-Teatro na virada do século XIX.

Estiveram, na primeira edição do encontro, além dos grupos cariocas Irmãos Brothers, As Marias da Graça e a Cia. do Público, convidados como Luís Carlos Vasconcelos (o palhaço Xuxú – PB), Antônio Nóbrega (SP), Parlapatões, Patifes e Paspalhões (SP) e Lume (Campinas). A frequência de público nos espetáculos e nas demonstrações técnicas superou todas as expectativas. Pela importância dos artistas que participaram e pela forma como foi produzido, esse encontro é hoje considerado um marco nos caminhos da comicidade do palhaço tanto no circo como no teatro.<sup>98</sup>

Para se ter uma noção mais clara do perfil do evento, alguns de seus temas até hoje foram: “O palhaço e a construção de uma sociedade mais alegre, afetiva e generosa” (2000), “Resistência ou Insistência?” (2004), “Diversidade Cômica” (2006), “Trocas: modos de fazer, pensar e usar” (2007). A programação geralmente inclui espetáculos nacionais e internacionais em teatros e em ruas, oficinas, cabarés, mesas redondas, assim como o Overdoze (um dia com doze horas seguidas de palhaçaria) e a Palhaceata (como o nome dá a entender, uma passeata de palhaços).

---

<sup>97</sup> DORNELES, Juliana. “Quebras”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006; p.36-37; p. 37.

<sup>98</sup> <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2011/01/anjos-do-picadeiro-i/>. Acesso em 11/04/2011.

**Figura 1:** Palhaceata do Anjos do Picadeiro 8 - novembro de 2009, Florianópolis.

Crédito: Celso Pereira



Fonte: <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/wp-content/uploads/2011/04/anjos8-palhaceata-foto-Celso-Pereira.jpg>

O país abriga um Festival Mundial de Circo - que “iniciou a sua trajetória em 2001 reunindo, em Belo Horizonte/MG, artistas brasileiros e de vários cantos do mundo para celebrar o circo. Era o primeiro festival internacional no Brasil dedicado exclusivamente a essa arte”<sup>99</sup>. Há também o “Riso da Terra”, idealizado pelo ator e diretor Luiz Carlos Vasconcellos – o palhaço Xuxu. Na edição realizada em 2001, em João Pessoa, gerou-se um documento intitulado “Declaração do Riso da Terra”, que transcrevo abaixo:

*Quando os deuses se encontraram  
E riram pela primeira vez,  
Eles criaram os planetas, as águas,*

<sup>99</sup> <http://www.festivalmundialdecirco.com.br/blog/>. Acesso em 11/04/2011.

*o dia e a noite.  
Quando riram pela segunda vez,  
criaram as plantas, os bichos e os homens.  
Quando gargalharam pela última vez,  
eles criaram a alma.  
(de um papiro egípcio)*

Palhaços do mundo uni-vos!  
Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça.  
Palhaços não transformam o mundo, quiçá a si mesmos.

E nós, palhaços, tontos, bufões, que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos.

O palhaço é a expressão da alegria, o palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana.  
Alegria que o palhaço realiza a cada momento de sua ação, contribuindo para estancar, por um momento que seja, a dor no planeta Terra.

O palhaço é a única criatura no mundo que ri de sua própria derrota e ao agir assim estanca o curso da violência.  
**OS PALHAÇOS AMPLIAM O RISO DA TERRA.**

Por esse motivo, nós, palhaços do mundo, não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres do nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país: **CULTIVEMOS O RISO.**

Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida.  
O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo.  
Cultivemos o riso. Mas não um riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes.  
**CULTIVEMOS O RISO PARA CELEBRAR AS NOSSAS DIFERENÇAS.**  
Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso.  
Enquanto rirmos estaremos em paz..<sup>100</sup>

Esse movimento no sentido de estimular a produção cômica e articular redes para o seu fomento se insere num processo de ampliação da arte do palhaço especialmente nos centros urbanos: o palhaço não está só no circo, ele passou a se formar nas ruas e praças da metrópole, adentrou as escolas e universidades. Os sentidos e possibilidades desses novos palhaços – e os novos sentidos dos velhos palhaços – estão no picadeiro-mundo para serem experimentados e pensados continuamente.

---

<sup>100</sup> O documento pode ser encontrado em muitos sites e blogs, a exemplo de <http://alesimioni.sites.uol.com.br/riso.html>.

### 3. Gênero e Palhaçaria

#### – ou ‘Caramba! Uma mulher vestida de palhaça’

*Algumas vezes, durante discussões abstratas, irritei-me ao escutar os homens me dizerem: “Você pensa isso porque é mulher”. E eu sabia que a minha única defesa era responder: “Eu o penso porque é verdadeiro”, eliminando assim minha subjetividade.*

Simone de Beauvoir

E a palhaça mulher? Como ela aparece nesse cenário?

Em que medida a idéia de Eugène Dupréel de que “a feminilidade exclui o cômico” habita o mundo da palhaçaria ou o mundo de mulheres que atuam como palhaças?

#### 3.1 Em busca de uma comicidade feminina

O Almanaque comemorativo dos 21 anos do grupo Off-Sina, composto pelo casal Lilian Moraes e Richard Riguetti, traz o seguinte depoimento do palhaço Treme-Treme: “Já viu a Lilian de palhaça? Ela é a primeira mulher que eu vi de palhaça. Caramba! Uma mulher vestida de palhaça. É muito boa, se transforma, se movimenta muito bem em cena”<sup>101</sup>.

Lilian começou a sua pesquisa sobre comicidade feminina em 1992, e criou assim sua palhaça Currupita. Como dito na publicação da dupla, “é uma das primeiras mulheres que escolheram o ofício de palhaça para tornar evidente a força da comicidade feminina”. “É palhaça de profissão, mas quem a vê não imagina os preconceitos que teve de passar e os tabus que quebrou para assumir a feminilidade no teatro de rua e no circo”<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Almanaque OFF-SINA 21 anos, 2009, p.6. Disponível em <http://www.circonteudo.com.br/v1/images/stories/off-sina/off-sinaespecial.pdf>. Acesso em 15/05/2011.

<sup>102</sup> Ibidem, p.6.

Assim como Lilian, muitas palhaças que começaram a atuar entre os últimos vinte e trinta anos são tomadas como pioneiras na exploração de uma comicidade feminina. As palhaças ainda enfrentam a oposição entre feminilidade e comicidade em alguns meios. Rhena de Faria, a palhaça Mademoiselle Blanche, escreveu sobre uma conversa representativa desse preconceito com um taxista. “Mas você é muita bonita para ser palhaça!”, ouviu.

Do alto da minha questionável beleza, ri por dentro. Como seria uma palhaça aos olhos daquele homem? Uma mulher bruxulenta talvez, desengonçada e com um nariz muito comprido, ou uma gorda bonachona, daquelas que sacode os peitos quando ri... pois é. Sou palhaça.<sup>103</sup>

No belo livro “Elogio da Bobagem”, Alice Viveiros de Castro elenca, individualmente, diversos palhaços brasileiros. Às palhaças, coletivamente, reserva um único espaço. O motivo disso certamente não é qualquer tipo de preconceito da pesquisadora, e sim o fato de que, historicamente, os cômicos reconhecidos e estabelecidos na cambiante cena artística foram homens – exceto raros casos. Como diz a autora, “diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte que era a associação do personagem com o gênero”<sup>104</sup>.

Kátia Kasper também mapeia clowns em sua tese de doutorado e opta pela mesma estrutura: “as palhaças” se reúnem num mesmo tópico do texto. Segundo Kasper,

Existe todo um campo de pesquisa com palhaço que consiste no devir-palhaça de mulheres. Campo quase que sem uma tradição, apesar de encontrarmos, por exemplo, uma palhaça maravilhosa como Gelsomina no filme *La Strada*, de Federico Fellini – que propiciou a Giulietta Masina o prêmio de interpretação feminina no festival de Cannes – abordando uma temática de relacionamento humano. No entanto, no circo, o papel da atuação feminina como palhaça foi pouquíssimo desenvolvido e, quando o foi, costumava tratar-se de mulheres casadas com clowns, ou filhas de clowns. O parentesco com o diretor ou o clown muitas vezes foi responsável por sua entrada no picadeiro. Além disso, as mulheres costumavam trabalhar vestidas de homem, como Yvette Spessardi, do Trio Léonard.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> FARIA, Rhena de. “Palhaça, sim senhor!”. Revista A Chuteira, nº2, ano I, 2006, p.6.

<sup>104</sup> CASTRO, Elogio da Bobagem, p.220.

<sup>105</sup> KASPER, Experimentações clownescas, p.278.

Sobre o exemplo de Gelsomira, Kasper lembra que o próprio Fellini a definiu não como mulher, mas como ser assexuado. Esse argumento se repete: Annie Fratellini, que atuou como palhaça em meados do século XX, também via o clown como uma criatura assexuada. A *clownesse* seria um personagem que trabalhava só, como dançarina ou amazona, sem maquiagem branca no rosto. “Não era um clown. Era claramente uma mulher, diz ela. Por outro lado, ser clown era apanágio dos homens, As mulheres, no circo, eram trapezistas, acrobatas ou Amazonas”<sup>106</sup>. Foi o marido de Annie, Pierre Etaix, que rompeu essas barreiras e a pôs a atuar do lado dele – como palhaça. Ela entrava em cena com uma túnica coberta por um casaco, para esconder suas formas femininas.

**Figura 2:** ‘La Clownesse Assise’, de Henri Toulouse-Lautrec, 1896



Fonte:

[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A2|G%3AHI%3AE%3A1|A%3AHO%3AE%3A1&page\\_number=26&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A2|G%3AHI%3AE%3A1|A%3AHO%3AE%3A1&page_number=26&template_id=1&sort_order=1)<sup>107</sup>

<sup>106</sup> KASPER, Experimentações clownescas p.279.

<sup>107</sup> Site referente ao catálogo do Museum of Modern Art.



Kasper segue contando a história de Annie Fratellini:

Ela conta que certa vez uma equipe de televisão americana veio filmar Annie Fratellini, augusto mulher! O diretor, vendo Valérie, sua filha, em “*clownesse*”, no trapézio, quis saber quem era e quando Annie disse que era sua filha, ele perguntou se elas não trabalhavam juntas. Quis saber por que não e ela disse que duas mulheres juntas como clown não era possível. A entrevista terminou com um “por que não?”. Foi assim que ela e sua filha criaram um duo de clown e augusto inéditos. Sua filha tornou-se o clown branco de sua mãe augusta.<sup>108</sup>

Houve palhaças importantes como Annie Fratellini nessa experimentação de um cômico feito por mulheres. Lulu Crastor, na Inglaterra, Lonny Olchansky, na Alemanha, Atoff de Consoli na França – todas atuantes nas primeiras décadas do século XX. Kasper destaca, no entanto, que a maioria das fontes acerca dessas palhaças é imprecisa. Temos testemunhos como o de Tristan Remy que escreve em 1945, que a *clownesse* é um dos elementos mais graciosos do espetáculo circense, mas sempre foi exceção<sup>109</sup>.

Essa resistência contra a mulher cômica tem sido, entretanto, cada vez mais “infiltrada” por mulheres que se dedicam à palhaçaria – “infiltrações” iniciadas no Brasil com pioneiras como Adelvane Néia, Ana Luisa Cardoso e ‘As Marias da Graça’, por exemplo.

Uma breve passada de olhos na cena cômica contemporânea deixa claro que experimentações sobre o que seriam “modos femininos” de atuar como palhaça têm se ampliado.

Partindo da constatação de que o repertório clássico do palhaço tem a ver com o universo masculino, várias mulheres que atuam como palhaças têm buscado uma criação de gags e espetáculos em torno de temáticas femininas, ou de seu universo.<sup>110</sup>

Em meio a essas novas experimentações há um movimento no sentido de se pensar as possíveis particularidades do que seria uma comicidade feminina, assim como um esforço de mapeamento e articulação por parte de algumas palhaças. Há, por exemplo, festivais voltados especificamente para cômicas mulheres – o Festival Internacional de Palhaças de Andorra<sup>111</sup>, que acontece bienalmente desde 2001; o de

---

<sup>108</sup> KASPER, Experimentações clownescas, p.279.

<sup>109</sup> REMY apud KASPER, p.280.

<sup>110</sup> Ibidem, p.283.

<sup>111</sup> Ver <http://www.festivalpallasses.com/>



Viena<sup>112</sup>, bienal desde 2006; o Esse Monte de Mulher Palhaça<sup>113</sup>, festival também internacional que ‘As Marias da Graça’ organizam bienalmente no Rio de Janeiro desde 2005 e o Encontro de Palhaças de Brasília<sup>114</sup>, desde 2008 –, além de blogs e fóruns dedicados ao tema.

O Encontro de Palhaças de Brasília se apresenta da seguinte maneira:

Espelho, batom, maquiagem, sapatos e nariz vermelho todo palhaço tem. Mas e aquele jeito dengoso de arrancar gargalhadas que só elas possuem? Graça de mulher!

Nascidas sob o signo do novo circo, as palhaças não estão para brincadeira quando o assunto é conquistar espaço nesse lugar historicamente demarcado pela atuação masculina, o picadeiro.

Agora, elas querem destacar a importância da mulher brasileira na palhaçaria nacional. Em número cada vez maior, mas sem tanta visibilidade, as palhaças perfazem o mesmo caminho sociopolítico da emancipação feminina. Sem queimar soutiens, mas fazendo muita graça.

O II Encontro de Palhaças de Brasília é uma importante ferramenta de discussão nacional deste espaço feminino.<sup>115</sup>

No site de Festival Internacional de Palhaças de Andorra são listadas como participantes do festival – em meio às cinco edições já realizadas – cerca de 200 mulheres. Michelle Silveira, a palhaça Barrica, de Santa Catarina, criou um blog chamado Palhaçaria Feminina, em novembro de 2010, a partir de sua participação em festivais nacionais de palhaças, “com o intuito de reunir palhaças atuantes no Brasil e para além de reuni-las, divulgar o seu trabalho e o nobre movimento das Mulheres Palhaças”<sup>116</sup>. Podemos encontrar nesse blog cerca de 70 palhaças, algumas organizadas em grupos, como ‘As Marias da Graça’, ‘As Bastianas’ (de Volta Redonda - RJ), o ‘Núcleo Trompas de Falópio’ (de Caxias do Sul - RS) e ‘As Levianas’ (de Recife - PE).

Fazendo um breve desvio, vale citar aqui que a presença de mulheres em atrações humorísticas tem sido destacada mesmo em outros meios, como a televisão. O jornal *O Globo* publicou, em junho de 2010, como reportagem de capa do suplemento dominical *Revista da TV*: “Cheias de graça: antes restritas a papéis de boazudas,

---

<sup>112</sup> <http://www.clownin.at/>

<sup>113</sup> <http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/2009/>

<sup>114</sup> <http://encompalhacas.wordpress.com/>

<sup>115</sup> <http://encompalhacas.wordpress.com/>. Acesso em 03/05/2011.

<sup>116</sup> <http://mulherespalhacas.blogspot.com/>

humoristas discutem o novo lugar da mulher nas atrações do gênero”<sup>117</sup>. A capa trazia ainda as fotos de Dani Calabresa, Maria Paula, Sabrina Sato e Mônica Iozzi, “representantes femininas num universo tipicamente masculino”.

A reportagem se refere a essas mulheres como “símbolos de uma nova era: dividem a cena de igual para igual com seus colegas homens, que continuam a ser maioria”<sup>118</sup>. Em seus depoimentos, as humoristas comentam sobre os desafios de se conjugar humor e feminilidade: “A verdade é que a gente entra mesmo para ocupar o espaço da gostosa. Mas cabe a nós mesmas cavar outras coisas”<sup>119</sup>, diz Maria Paula, do Casseta e Planeta. Talita Werneck, da MTV, acha difícil “manter a vaidade e fazer humor”: “Fomos educadas para não expor o lado cômico como os homens, mulher tem que tomar cuidado com o fala para não soar vulgar. Mas gosto de um humor bagaceiro e pastelão”<sup>120</sup>. Dani Calabresa, também da MTV, afirma:

Homem é mais louco e moleque desde criança. Abaixa as calças na frente de todo mundo. Já as mulheres são vaidosas. Querem estar bonitas na TV para sair em capa de revista de boa forma. Elas não se expõem ao ridículo. Não levantam a blusa para mostrar a pochete (gordurinha) na barriga como eu faço. Tanto que minhas amigas morrem de vergonha quando me vêem no teatro.<sup>121</sup>

Voltemos ao universo da palhaçaria: como as novas palhaças encaram suas experimentações? Em que medida o gênero é destacado em sua atuação como elemento estruturante? Como seus “modos femininos” são incorporados à prática cômica? Não há uma resposta unívoca. Assim como não há uma única forma de se experienciar o feminino ou a palhaçaria, não há uma única forma de se experienciar a palhaça.

Pode-se dizer que há uma discordância geral quanto ao papel do gênero feminino no trabalho dessas mulheres. Há mulheres que não julgam importante enfatizá-lo nem abraçam uma comicidade feminina como proposta de trabalho; outras assumem a investigação e a defesa de elementos cômicos tipicamente femininos como mote principal de sua comicidade, assumindo isso como um projeto político. Nesse bojo estão uma série de grupos de palhaças que se buscam, criam espaços de discussão, organizam os festivais citados acima, etc. Veremos mais a frente o exemplo d’ ‘As Marias da

---

<sup>117</sup> Jornal O Globo, 6 de junho de 2010.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Depoimento da humorista Maria Paula na reportagem citada.

<sup>120</sup> Depoimento da humorista Talita Werneck na reportagem citada.

<sup>121</sup> Depoimento da humorista Dani Calabresa na reportagem citada.

Graça', primeiro grupo de palhaças brasileiro, que defendem a comicidade feminina como um gênero cômico específico.

Mas essa não é a posição de palhaças como Lili Curcio, do Grupo Seres de Luz Teatro. Em ocasião do Anjos do Picadeiro 6, Lili Curcio entrevistou a palhaça e atriz sueca Gardi Hutter:

Uma coisa que eu acho importante é que palhaço é palhaço, não importa se é mulher ou se é homem [comenta Lili Curcio]

A partir do princípio de que cada palhaço é original, é um só, realmente não tem importância se é homem ou se é mulher, mas as mulheres também têm histórias, eu já fiz uma lavadeira, uma bruxa, uma secretária, isso é o que faz parte do mundo feminino. Eu acho que a história da mulher não foi realmente contada ainda, a gente sabe a história dos homens, o que eles fizeram, que são heróis, mas das mulheres a gente praticamente não sabe. Mas isso é muito bom pra gente, porque assim temos um plano, uma coisa enorme a fazer pela frente [responde Gardi Hutter].<sup>122</sup>

Essa idéia de que “palhaço é palhaço, não importa se é homem ou mulher” é corrente entre pessoas que criticam os festivais de comicidade feminina como ferramentas de segregação e discordam da existência de uma comicidade (tipicamente) feminina – o que acaba por gerar alguns debates intensos (e tensos) em círculos mistos, que reúnem homens e mulheres, ou mesmo entre palhaças. Hugo Possolo conta:

Arranjei polêmica com as moçoilas palhaças que ainda acreditam que o arquétipo do palhaço não é absolutamente masculino. Quando tenho razão não é culpa minha, mas torço para estar errado. Quem já viu a Margarita atuar, sabe que estou errado, que fracassei a teoria.<sup>123</sup>

Fica claro então que a questão da comicidade feminina tem sido discutida – especialmente nas últimas duas décadas –, mas envolve polêmicas, desperta paixões, mobiliza preconceitos e projetos políticos.

Tratando de modos femininos ou de um feminino como elemento estruturante é preciso ter clareza sobre o caráter dinâmico, histórico e cultural do gênero.

---

<sup>122</sup> Lili Curcio entrevista Gardi Hutter. Revista Anjos do Picadeiro nº 6, Rio de Janeiro, 2007, pp. 159-165, p.162.

<sup>123</sup> POSSOLO, Hugo. “Palhaços, eu vi”. Revista Anjos do Picadeiro nº5, Rio de Janeiro, 2006; p.27.

“Estritamente falando, não se pode dizer que existam “mulheres” ”<sup>124</sup>, como escreveu a filósofa Julia Kristeva. Pensar em termos de gênero nos remete ao clássico artigo de Joan Scott, em que a historiadora norte-americana reconhece que “homem” e “mulher” são “categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas”<sup>125</sup>.

Mais do que uma interpretação cultural do sexo, o gênero se coloca como um conjunto de construções discursivas que (re)criam relações de poder e mobilizam dimensões políticas subjacentes a papéis sociais ditos masculinos e/ou femininos.

Explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidades que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória.<sup>126</sup>

Judith Butler trata das dificuldades de se delimitar o sujeito “mulheres” mesmo entre feministas:

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muita pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres.<sup>127</sup>

A pertinência e a impertinência da categoria “mulheres” reside em seu caráter representacional: “por um lado, a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres

---

<sup>124</sup> KRISTEVA apud BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; p.17.

<sup>125</sup> SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez.1990; p.11.

<sup>126</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p.9.

<sup>127</sup> Ibidem, p.18.

como sujeitos políticos”<sup>128</sup>, explica Butler. Por outro lado, “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria de mulheres”<sup>129</sup>.

Toda categoria representativa é restritiva – e por isso, ela sempre “(re)corta” o sujeito que representa. “Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”:

O termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.<sup>130</sup>

No entanto, é possível que o sujeito se realize enquanto sujeito político sem lançar mão desse tipo de categoria? “O sujeito” é uma questão crucial para a política – e sua própria construção discursiva navega, principalmente nos feminismos, entre sua legitimação e sua exclusão.

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação.<sup>131</sup>

“Seria a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável uma regulação e reificação inconsciente das relações de gênero?”<sup>132</sup>. Essa reificação acabaria reiterando inintencionalmente relações de dominação e exclusão? Essas questões dialogam diretamente com os/as palhaç@s que discordam da política de afirmação de uma comicidade feminina, por exemplo.

Na busca por elementos “especificamente femininos” que constituíssem um sujeito do feminismo, universal e uno, um grande argumento usado foi a opressão. A afirmação de um patriarcado universal não tem mais, entretanto, “a credibilidade

---

<sup>128</sup> Ibidem, p.18.

<sup>129</sup> Ibidem, p.18.

<sup>130</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p.20.

<sup>131</sup> Ibidem, p.19.

<sup>132</sup> Ibidem, p.23.

ostentada no passado”<sup>133</sup>. É preciso buscar “especificidades do feminino” fora da noção binária masculino/feminino – noção em que “a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder”<sup>134</sup>. Para minimizar as restrições do discurso representacional, deve-se pensar em identidades sempre no plural – e ter em mente que as fragmentações no interior de um discurso feminista sugerem “limites necessários da política da identidade”<sup>135</sup>.

Obviamente, a tarefa política não é recusar a política representacional – como se pudéssemos fazê-lo. As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; consequentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação.<sup>136</sup>

Para pensar a palhaçaria à luz do conceito de gênero, devemos, então, atentar para o que bem coloca Kasper:

Parece-nos que, tanto os trabalhos que buscam aprofundar-se no que chamam de universo feminino vão além desta classificação de gênero em seus espetáculos, como os que não pretendem explicitamente tratar destes temas, em vários momentos são atravessados por eles. Se devir-palhaça passa pelo devir-mulher da atriz, provavelmente não se limita a ele. A palhaça, o palhaço, em nossa perspectiva, atravessam os gêneros, atravessam os sexos, para extrapolá-los. Convocam forças animais, forças cósmicas. Palhaça ou palhaço, eles sempre estão em relação - com o público, com objetos, com partes de seus corpos, com uma ou mais parceiras ou parceiros. Por outro lado, há muito a ser explorado nos modos das mulheres atuarem como palhaças, como clown, nas variações de pontos de vista a respeito do mundo, das relações afetivas, entre homens e mulheres, entre mulheres, das relações com as exigências mundanas, os desajustes, os padrões, as dificuldades. Investigações que contribuem para a ampliação das várias possibilidades de se trabalhar como palhaça, abrindo também outros mundos.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Ibidem, p.21

<sup>134</sup> Ibidem, p.21.

<sup>135</sup> Ibidem, p.22.

<sup>136</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p.22.

<sup>137</sup> KASPER, Experimentações clownescas, p.301-302.

### 3.2 As Marias da Graça: uma abordagem de gênero

Parece claro que “há muito a ser explorado nos modos das mulheres atuarem como palhaças”. Amplia-se cada vez mais o espaço de experimentação nesse universo, e não é possível – como vimos – encontrar uma maneira única e/ou fixa de ser palhaça e/ou mulher.

O que nos cabe é direcionar análises investigativas para agentes situados historicamente e culturalmente – contextualizar discursos para então compreender suas dimensões políticas. Interessa-nos aqui o discurso costurado nas falas e ações do quarteto “As Marias da Graça”, como indicado anteriormente.

**Figura 3:** As Marias da Graça - Geni Viegas, Karla Abranches, Samantha Anciães e Vera Ribeiro. Crédito: Xan



Fonte: Arquivo pessoal do grupo

Formado em 1991, o grupo nasceu a partir de uma oficina de clown com o ator argentino Guillermo Angelelli. Participaram da oficina nove mulheres e um homem. Nessa oficina surgiram as palhaças Indiana (Karla Abranches), Maffalda (Geni Viegas)

e Shoyu (Vera Ribeiro), que seguem no grupo até hoje. O quarteto conta<sup>138</sup> que dessa primeira experiência com a palhaçaria surgiu a vontade de continuar – o que fez com que oito participantes ( “Dani Bercovich, Geni Viegas, Ana Luísa Cardoso, Isabel Gomide, Vera Ribeiro, Karla Concá, Ana Luísa Magalhães e Marta Jourdan”, conta Vera Ribeiro) fossem para a rua como palhaças. Para sete delas, as saídas se prolongaram por dois anos, todos os domingos. “A gente chamava tanta atenção na rua que começamos a sentir uma necessidade de termos um "número", uma performance. Porque as pessoas paravam para ver a gente e nós não tínhamos nada para mostrar”, conta Karla.

As *Marias* chegaram à oficina de clown por caminhos diferentes: Vera Ribeiro conta que se interessou pela oficina após ter uma “palhinha” dela no Centro de Demolição: “Lá eu descobri a liberdade de ser ridícula. Quando soube que o Guille ia dar um curso de 15 dias eu não tive dúvidas. Fui para me aprofundar”. Geni tinha experiência com teatro de rua com um grupo chamado “Oficina de palhaços” na década de 1980. “Lá havia um interesse em comicidade, mas era superficial o trabalho de palhaço. Foi um momento "embrionário" pra mim”, conta a artista. E segue a história: “Fiquei sabendo da oficina do Guillermo num cartaz numa academia de dança (Dança e Cia) em Botafogo, onde praticava sapateado. Quando vi o cartaz fiquei super animada pra fazer essa oficina. E foi tudo de bom, superando as expectativas”. A oficina foi também divulgada no Centro de Artes de Laranjeiras (CAL), onde Karla estudava: “toda a minha turma falou que eu deveria fazer porque eu era muito engraçada”. “Nunca imaginei que viraria palhaça e teria um grupo”, conta Karla. A última integrante a entrar, Samantha, estudou clown moderno também na CAL e completou “As Marias da Graça” em 2003.

Em seu site, as *Marias* se apresentam da seguinte maneira:

As Marias da Graça ganharam seus narizes vermelhos em julho de 1991 e resolveram formar um grupo de mulheres palhaças, algo totalmente novo no país. São mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da palhaça para expressar o cotidiano feminino. Interferem assim, na visão tradicional deste universo artístico.

(...)

Acreditam na leveza da/o palhaça/o e no riso como um instrumento poderoso na renovação social. Não pensam na tragédia ou no drama como uma linguagem sua. As Marias da Graça são palhaças, cariocas

---

<sup>138</sup> Em entrevista realizada em 13/05/2011.



e bem humoradas, compromissadas com o humor, a brasilidade, a mulher, o teatro de rua e de grupo, e que agora com mais de doze anos de estrada [em 2011 o grupo completa 20 anos], reitera seu compromisso com a arte como uma das melhores contribuições para uma sociedade mais justa e feliz.<sup>139</sup>

A opção por um trabalho que expresse o cotidiano feminino se relaciona ao fato de as *Marias* considerarem suas palhaças não como personagens, mas como clowns pessoais que nascem de uma revelação subjetiva<sup>140</sup>. Como indicamos anteriormente, Vera defende com firmeza: “[Nossas palhaças] não são personagens. A roupa é um motivo, algo que ele vê como possibilidade de desenvolver características da nossa personalidade”. E enfatiza: “isso é muito importante porque o palhaço não é um personagem”. Para a artista, essa “é uma discussão importante porque na verdade ninguém conhece a técnica e não sabem como ver aquela pessoa (a palhaça)”.

“Nós como palhaças somos nós mesmas, só que vistas como cômicas, nas nossas características - cada uma tem uma personalidade”, explica Vera. Geni concorda: “a palhaça amplifica nossas características risíveis”. Karla também faz a mesma diferenciação: “A palhaça é você ampliada, sou eu mesma. Personagem é a rendeira que eu faço em outra peça ou outros lugares”.

Definir a identidade da palhaça se torna então tão difícil quanto definir a da artista/mulher que a expressa. Vera brinca: “eu tenho dificuldades em me definir... bem, já deu pra ver como é minha palhaça...”. Karla se diz uma pessoa “meio mal humorada, sem paciência”,

só que isso como Karla é meio chato às vezes, meio "agressivo" às vezes, só que quando essas características passam a ser feitas pela Indiana (minha palhaça), as pessoas morrem de rir, porque é tão ridículo é tão surreal esse mau humor, essa falta de paciência, que com ela fica ótimo.

Há então uma clara relação de troca: “A palhaça muda de acordo com a gente. Se a gente casa, descasa, tem filho, etc.. Eu me percebo muito mais a partir dela”, conta Samantha. “Nossas experiências de vida dão material para a palhaça e a palhaça ajuda a lidarmos com nosso dia a dia, é uma constante troca”, completa Geni.

---

<sup>139</sup> Ver <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.htm>

<sup>140</sup> Apresentamos esse debate sobre a natureza do palhaço/clown na página 22.

Com o tempo, as *Marias* dizem ter encontrado sua “função social”. Numa parceria com a Fase /SAAP (Serviço de Análise e Assessoria a Projetos) <sup>141</sup>, em 2003, as *Marias* formaram uma Associação – a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça. Vera conta que essa mudança trouxe “duas coisas importantes”: “Uma a consciência do nosso papel e da nossa missão no país, dentro desse universo artístico. Do circo e da palhaça. E outro foi a visão social da nossa instituição enquanto privada sem fins lucrativos”.

O enfoque de gênero do trabalho é reforçado então, e as *Marias* reconhecem desde a ocasião sua missão de estimular “uma mulherada que está aí Brasil afora e pelo mundo também. A gente cria um mercado (com o Esse Monte de Mulher Palhaça) e uma valorização através da nossa trajetória, da nossa parceria com grupos de mulheres. Da nossa consciência do papel que temos”. O ‘Esse Monte de Mulher Palhaça’ foi o primeiro festival de comicidade feminina do país. Bienal, sua primeira edição foi em 2005.

O festival, não é como muitos pensam e dizem equivocadamente o “clube da Luluzinha”. Esse pensamento equivocado vem geralmente de pessoas que estão fora desse processo de busca por uma identidade e de uma igualdade na profissão. Para essas pessoas, um festival onde homens não se apresentam, pode ser entendido como preconceito, como exclusão aos homens. Mas no nosso ponto de vista, é uma forma de colocar mais uma mulher trabalhando. (...)

Precisamos ter nosso espaço diferenciado, ter um modelo próprio de comicidade cada vez mais em consonância com a realidade da mulher e suas diferenciações.

Esse Monte de Mulher Palhaça é um festival numa estrutura não competitiva, igualitária (dos cachês às oportunidades) para criar, experimentar, trocar, fortalecer a todas as “irmãs de nariz” que estão pelo mundo desenvolvendo seu trabalho com persistência e dignidade, tão necessário quanto gratificante.<sup>142</sup>

Como registrado no site do grupo:

---

<sup>141</sup> “O trabalho do SAAP é apostar na auto organização de novos sujeitos sociais coletivos. Através da gestão de um fundo, este setor apóia projetos de enfoques variados, mas cujo protagonismo seja popular. Além disso, o SAAP promove a articulação de vários destes projetos em redes e movimentos, relacionando educação e cultura”. Ver <http://www.fase.org.br/>

<sup>142</sup> Artigo do quarteto no site Circonteúdo: [http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2157:esse-monte-de-mulher-palhaca-festival-internacional-de-comicidade-feminina&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2157:esse-monte-de-mulher-palhaca-festival-internacional-de-comicidade-feminina&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519)

A metodologia do grupo consiste em ser um referencial de trabalho e aprendizado. Fomentando a arte da (o) palhaça (o), dentro da visão do feminino, a outras atrizes que trabalham ou que queiram trabalhar com esta linguagem. Cria-se assim, um banco de talentos, permitindo que as atrizes/palhaças tenham oportunidade de se apresentar ao mercado de trabalho<sup>143</sup>.

Geni explica: “tomamos consciência do papel que realizávamos, de poder ocupar um território predominantemente masculino, falar do nosso universo feminino, das nossas forças/ fragilidades, do nosso próprio ridículo”. “A partir daí a gente se viu de outra maneira, e a classe também”, coloca Vera.

Esse posicionamento gerou incômodos e revelou resistências na classe artística, segundo as *Marias*. “Como a gente se definiu, isso começou a incomodar mais os homens e quem resiste a idéia da mulher palhaça”, diz Vera. Os preconceitos enfrentados – “O preconceito existe mas é mascarado como qualquer preconceito”, destaca Karla – reforçam a noção de uma missão a ser empreendida: “a conquista do nosso espaço é uma luta que enfrenta preconceitos e resistências”, afirma novamente Vera.

Para Geni, já foi um impacto para a classe constatar a existência do grupo. Vera explica como se dá a exclusão: “Existem alguns festivais no Brasil de circo e palhaço. Esses festivais se dizem mistos, mas a proporção de palhaças mulheres e homens é absurda. Pra gente conseguir nosso espaço, a gente criou um Festival (inspiradas no Festival de Andorra)”. Karla diz: “a princípio nos recebem, falam que é legal mas não nos apóiam – financeiramente, quero dizer. Não querem ver a marca parceira numa ação que na cabeça deles "exclui" os homens”.

Geni conta também que “o público demorou a incorporar a imagem do feminino da palhaça”:

Na rua ou em alguns eventos, sempre um adulto apontava para o filho ou filha: “vem ver o palhaço!”. Sempre respondíamos: “Palhaço, não! Pa- lha-çaA!!! Não está vendo o meu vestido, minha maquiagem ??”

As *Marias* citam também resistências que enfrentaram em seus círculos pessoais. “Muitos colegas achavam que a gente devia tirar o nariz... afinal, “você são tão bonitinhas....” – a mulher é dona de casa, ou mulherzinha, ou fofa, catita, ou feia... Mas bonitinha e engraçada?”. “Achavam que o nariz vermelho era de uso exclusivamente masculino”, diz Geni, completando a fala de Vera.

---

<sup>143</sup> <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.htm>. Acesso em 13/05/2011.

Da necessidade de encontrar um espaço próprio surge a ênfase numa comicidade especificamente feminina – causa mal interpretada por alguns que “não conseguem ver que as mulheres resolveram trilhar seu espaço justamente porque já foram excluídas em um outro momento”, de acordo com Karla. “Mulheres são diferentes de homens, e no humor também. As gags masculinas são completamente diferentes das gags femininas. Mulheres choram, gritam...”, diz a palhaça. E continua:

As gags masculinas dão tapa na bunda, são mais violentas e não fazem parte do nosso universo. Mulheres tem uma outra lógica sobre a vida, parimos, menstruamos...e os homens não tem nem noção do que é isso, só a gente sente, então é claro que nas nossas palhaças vão falar sobre esse universo com muito mais propriedade que os homens.

Vera estende o argumento: “A gente também fala pra caramba! (rs) Temos um cotidiano e uma visão da profissão que sabe que tem que cuidar da mãe, da casa, fazer ioga, trabalhar... tudo tem sua importância”. Ainda assim, não abre mão de suas individualidades: “Respeitamos muito a individualidade de cada uma. Somos muito diferentes umas das outras e isso você vê em cena - e gente se respeita muito”.

Esse universo feminino de que fala Karla permeia espetáculos de grupo como “Zabelinha”. A ficha técnica do espetáculo informa o seguinte:

Resumo: Contação de história que traça um paralelo entre a vida da mulher atual e as princesas da nossa imaginação. A idéia é brincar com a fantasia dos contos de fada e o cotidiano feminino, através da comicidade das palhaças.

Sinopse: O texto de Laerte Vargas resgata uma história popular que surpreende pelo final que não é feliz ao inverso das histórias tradicionais dos contos de fada e propõe uma reflexão tipo: - Foram felizes para sempre?;-Todo final tem que ser feliz?;- E quando o final não é feliz?ou - O Sapo virou um príncipe?; - Será que esse sapo é sapo mesmo e não vai virar um príncipe nunca?

É a história de Zabelinha: “moça casadoira, cheia de sonhos...” e tem como fio condutor a narração da palhaça Indiana e os comentários – baseados nas experiências cotidianas das atrizes-palhaças e do que acontece ao redor, no mundo de hoje.<sup>144</sup>

O primeiro elemento notável é o figurino: todas vestidas na cor rosa (Figura 3) – roupas, meias, acessórios. Shoyu usa uma armação de saia (mas por cima da roupa), Iracema tem bobes presos na manga do blazer. A apresentação das palhaças, ao entrarem no palco, também é pertinente nesse sentido: “Indiana da Silva, brasileira,

---

<sup>144</sup> Ficha técnica - Texto: Laerte Vargas e As Marias da Graça/ Supervisão Cênica: Beto Brown/ Figurinos: Angele Fróes e Rui Cortez/ Palhaças: As Marias da Graça.

casada e esgotada. Mas ótima” (cabe destacar que um bordão da Indiana, cumprimentando a platéia antes das cenas é “Tudo bem? *Tô* ótima”, com seu mau-humor e ironia habituais). “Oi, meu nome é Iracema. E pra mim, é melhor uma bunda grande e caída do que uma pequena e murcha”.

Como dito na sinopse, o espetáculo se desenvolve com a narração da história de Zabelinha, por Indiana, constantemente interrompida e comentada pelas outras. Em um momento em que Indiana lê a expressão “três desejos”, todas se manifestam: “Brad Pitt ao natural”, diz Maffalda; “Massagista 24 horas”, responde Iracema; enquanto Shoyu segue pensativa e avisa “é, tô pensando” (indecisão que remonta ao comentário de Vera sobre sua palhaça páginas atrás).

Comentando o conto sobre uma mulher “doidinha para casar”, as Marias tratam de temas como casamento (seus “estados civis” são destacados mais de uma vez: casada, separada, namorando e à procura), maternidade, beijo, afeto, trabalho. Indiana ressalta, quanto a Zabelinha: “Ela fica na cozinha preparando bolo para pretendente porque ela não trabalha fora”.

Até Simone de Beauvoir entra no papo sobre conjugalidades e a dupla jornada de trabalho feminina:

- Excesso de envolvimento no lar, já dizia Simone de Beauvoir – a pessoa nessa insanidade esquece da própria existência [Maffalda]
- Viva Simone! [Iracema]
- *Urrúl!* [Shoyu]
- Simone não tinha filhos. [Indiana]
- Mas era casada [Iracema]
- Morava em casa separada do marido [Indiana]
- Mas tinha questões existenciais [Maffalda]

Em outro momento, depois de ler que Zabelinha tomou um longo banho, Indiana fecha o livro num rompante e diz “Revoltei. Onde já se viu mulher ter tempo para banho longo?”. Depois de outras partilharem o incômodo com a falta de tempo, Indiana avisa: “depois de ter filhos, nem banho vocês vão poder tomar”. O espetáculo, que se encerra ao som de Marina Lima cantando “Mesmo que seja eu”, conta ainda com as pérolas de Maffalda: “Homem bom é homem morto, porque a gente sabe onde ele está”.

O mesmo “ethos” feminino permeia outros espetáculos como o “Tem areia no maiô”<sup>145</sup>, que mostra uma ida das Marias à praia, e o “Pra frente Marias”<sup>146</sup> – uma

---

<sup>145</sup> Ficha técnica - Roteiro: Denise Crispun/ Direção: Beto Brown/ Direção de arte: Rui Cortez/ Palhaças: As Marias da Graça/ Iluminação e coreografia: Beto Brown/ Trilha sonora: Beto Brown e As Marias da Graça.

partida de futebol sem texto, em que as palavras aparecem como legendas em placas (que remetem às placas de substituição de jogadores). Logo de início, Iracema torna público em sua placa: “Amamentando”. A placa de Indiana, mostrada em seguida, traz os dizeres: “Fiz a unha ontem”.

No sentido de estimular esse universo da comicidade feminina, o grupo oferece um curso de aperfeiçoamento e aprofundamento da arte da palhaça, apresentado nos seguintes termos:

Na sua maioria as artistas tendem a infantilizar ou masculinizar as suas palhaças. Poucas são as que realmente elaboram e representam a sua condição de mulher, através do cotidiano feminino. Um dos aspectos que favorecem essa condição é o fato das mulheres não terem referência de palhaças no passado, o que não acontece com os homens que tiveram Charlie Chaplin, Carequinha, o Gordo e o Magro, Palhaço Benjamim, os Irmãos Marx, Arrelia, entre tantos outros...<sup>147</sup>

Em relação às críticas feitas a seu trabalho (percebido como excludente por alguns artistas do meio da palhaçaria), as *Marias* têm uma posição clara. “As perguntas são: por que só mulheres?, pra que só mulheres? - não entendem a necessidade desse espaço”, lamenta Samantha. “Mulheres como protagonistas e ainda palhaças incomodou muito e ainda incomoda”, acredita Geni. Vera reforça que é claro que os festivais mistos não incorporam muitas palhaças, “não tem a missão de fortalecer a arte da palhaça”, daí a necessidade de um espaço próprio. “Nós temos essa missão, então temos que fazer um festival que fortaleça isso”. Esse espaço próprio deve ser a “oportunidade para as palhaças criarem espetáculos, números, se inscreverem e terem a chance de participar”, diz Karla. Eis a justificativa defendida pelo grupo:

Porque fazer um festival só de mulheres?

Essa pergunta vem na mesma linha de pensamento que justifica a existência de uma lei para defender as mulheres da violência doméstica e de um dia mundial para comemorar o dia da mulher.

Porque faz parte de um conjunto de ações que levam à transformação do mundo em que vivemos para um mundo melhor. Um mundo com equidade entre gêneros. Pois a equidade, “não corrige o que é justo na lei, mas completa o que a justiça não alcança”.

---

<sup>146</sup> Ficha técnica - Roteiro: Evandro Mesquita e As Marias da Graça/ Direção: Evandro Mesquita/ Assistente de direção: Andréa Mattar / Direção de arte: Rui Cortez/ Palhaças: As Marias da Graça/ Trilha sonora: Banda Rio e Evandro Mesquita/ Música ao vivo: Banda Rio (3 sopros e 2 percussões)/ Design Gráfico: Ana Oliveira/ Fotógrafo: Paulo de Tarso.

<sup>147</sup> <http://www.asmariasdagraca.com.br/oficinas.htm>

Essa é uma época de mudanças e conquistas. Pela primeira vez temos uma mulher na presidência da República, um reconhecimento a nossa insistência de mostrar que o espaço deve ser compartilhado igualmente, apesar das diferenças de gênero.

Nosso festival nasceu a partir de uma inquietação, de dificuldades que sentíamos pela falta de um lugar, de visibilidade, inclusive internacional, para mostrar nosso trabalho. Começamos a perceber que os festivais “mistos” de circo, não davam o mesmo espaço para as palhaças brasileiras. As mulheres ficavam de fora e quando participavam, não estavam nos espaços nobres da programação, mas nos cabarés, ou em horários bem alternativos. As palhaças internacionais nessa época ainda não tinham chegado ao conhecimento brasileiro.

A partir daí, começamos a questionar, que se nós, As Marias da Graça com todo reconhecimento que temos (“primeiras palhaças brasileiras”), não conseguíamos estar nos festivais mais importantes do Brasil, o que seriam daquelas mulheres que estavam começando sua carreira como palhaças?

Um convite, em 2003, foi fundamental para que nosso festival fosse criado. Fomos convidadas para participar da segunda edição do Festival de Pallasses de Andorra. Pepa Plana, sua diretora artística não sabia que existiam palhaças no Brasil. Ao chegarmos em Andorra, percebemos que o problema da falta de equidade nos festivais era internacional e não somente um problema do Brasil.

A partir daí tivemos a certeza que esta missão, de propagar a palhaçaria feminina brasileira, estava em nossas mãos. Ao voltarmos para o Brasil, idealizamos o nosso festival. E em 2005, nascia a primeira edição do Esse Monte de Mulher Palhaça, que contou com a parceria do Espaço SESC e as economias do caixa do grupo.

Apesar das resistências, as *Marias* conseguiram parceiras em sua missão: “por outro lado, temos parceiras que nos apóiam - as palhaças, as organizações, conseguimos apoio de um fundo de mulheres (internacional)”.

Os impulsos para articular e reunir palhaças do país levaram não apenas à criação do festival de comicidade feminina organizado pelas *Marias*, mas têm gestado também a Agrupa, uma rede de palhaçaria feminina.

No Esse Monte [festival de comicidade feminina organizado pelo quarteto] de 2009, depois do "debate-papo papo", as palhaças continuaram a conversa nos fundos do teatro. Se reuniram e formamos uma rede, com representantes de cada região presente no festival, para mapear as palhaças do Brasil e difundir a profissão.

Poeticamente as participantes da Agrupa apresentam a rede:

Surge entrelaçada de cordões de ouro e diamantes, de nossas mentes, barrigas, corações para "AGrupar" o maior número de mulheres que escolheram o riso como ofício.

Com a benção das nossas madrinhas, mulheres que fizeram história: Carmem Miranda, Derci Gonçalves, Nair Belo, Zezé Macedo, Leila Diniz e quem mais vier...

Adelvane Néia, Ana Nogueira, Andrea Macera, Antônia Vilarinho, As Marias da Graça (Geni Viegas, Karla Concá, Samantha Anciães e Vera Ribeiro), Enne Marx, Gena Leão, Manuela Castelo Branco, Michelle Silveira, Nana Pequini, Nara Menezes, Pérola Regina, Raquel Franco Almeida e Tatiana Carvalhedeo, também entram para a história, com um fato inédito na trajetória do Circo, criam a 1ª Rede de Palhaçaria Feminina.

Em meio a tempestades e raios, idéias e desafios, risadas, bobagens, fé, esperança e alegria, muita alegria. Nasceu das nossas entranhas, num parto tranquilo (nem tanto assim), mas muito feliz. Nasceu pretensiosa e cheia de bossa, já georafada em mapa, já criptografada na história, e uma história antiga de ancestrais que abençoaram a nova vida, a vida resgatada, a vida delas, a nossa vida. Uma criança feliz que vai brincar muito com Nikola, Violeta, Helena, Thor, Mel, Daniel e todas as crias que estão e virão, frutos dos nossos ventres. (...)

Não somos mais as mesmas nem estamos mais no mesmo lugar.

Agora de mãos dadas - parafraseando Chico Science - com os pés no chão e nas nuvens e com uma parabólica na cabeça estamos mais do que nunca conectadas<sup>148</sup>.

Do foco em questões de gênero nasceram possibilidades de atuação para além do campo restrito à palhaçaria. Além de oferecerem oficinas de criação de clowns – como a “Onde eu botei o meu nariz?”, para homens e mulheres, e a “Bota a palhaça para fora”, de aperfeiçoamento para palhaças –, as *Marias* têm projetos voltados para mulheres que não atuam na palhaçaria.

“Agora mesmo estamos com um trabalho chamado “Economia da Comicidade Feminina”, um Ponto de Cultura para mulheres vítimas de violência doméstica”, diz Vera. Tal projeto envolve mulheres que, em sua maioria, são menosprezadas por seus parceiros e sua família. “Através da arte da palhaça elas vão descobrir um olhar diferente sobre a vida e sobre elas”, defendem as *Marias*. A palhaçaria pode ajudá-las a

<sup>148</sup> [http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2529:a-grupa-rede-de-palhaçaria-feminina&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2529:a-grupa-rede-de-palhaçaria-feminina&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519). Acesso em 10/05/2011.



“se perceber e se aceitar como é, melhorar sua auto estima, ver que errar não tão ruim assim!”<sup>149</sup>. “Porque o riso é transformador. O riso da palhaça, ele é de dentro pra fora. Você se vê nas situações fora do drama e consegue transformar sofrimento em riso”, explica Vera. Essa dimensão do trabalho do quarteto já lhe rendeu prêmios na área de gênero, como o “Global Fund for Women” (San Francisco, EUA) e o “IV Concurso de Empreendimentos Exitosos Liderados por Mulheres (Rede Mulher de Educação, São Paulo).

---

<sup>149</sup> Duas reportagens sobre essa oficina voltada para vítimas de violência doméstica estão anexas no fim desse trabalho.

**Figura 4:** As Marias da Graça

Crédito: Virna Santólia



Fonte: Arquivo pessoal do grupo

#### 4. Conclusão: Comicidade feminina e política

Do potencial subversivo e libertador do riso e de uma postura firmemente feminista, as Marias da Graça delineiam com sua arte um projeto político. O trabalho do quarteto se apresenta como tema profícuo para pensar as fronteiras entre cultura e política.

Se, entre os palhaços em geral, há discordâncias sobre os aspectos políticos da palhaçaria, a prática cômica das Marias da Graça se apresenta como estruturalmente política. O grupo atua no sentido de articular uma comunidade artística específica, promover sua visibilidade, assim como da identidade coletiva – “feminina” – que institui e extrapola essa comunidade.

Não nos interessa aqui debater juízos de valor. No entanto, deve-se destacar que muitos dos discursos que desqualificam a proposta do quarteto – defendendo que “não importa se o palhaço é homem ou mulher” – parecem ignorar a simbiose entre a arte e os que a produzem. A arte, como produto social, não existe fora de seu contexto de produção – contexto que lhe dá sentido:

A idéia de que, em qualquer época, haverá sempre um único mundo artístico nos é tão poderosamente sugerida pelo senso comum que se torna necessário insistir no elemento mais circular de nossa definição – a afirmação de que um mundo se constitui do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que elas produzem, seja qual for o objeto desta produção. Em outras palavras, isto significa que não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte.<sup>150</sup>

A concepção da arte como uma forma de ação coletiva, como defende Howard Becker, permite-nos dispensar especial atenção aos elos cooperativos que compõem qualquer processo de produção artística. “Todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação”<sup>151</sup>, afirma o autor, em texto clássico para a sociologia da arte.

---

<sup>150</sup> BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). Arte e sociedade.: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977, pp.9-26; p.10.

<sup>151</sup> BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: BECKER. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977, pp.205-222; p.207.

Falando em termos gerais, as atividades necessárias incluem, caracteristicamente, a concepção de idéia para o trabalho, a confecção dos artefatos físicos necessários, a criação de uma linguagem convencional de expressão, o treinamento de pessoal e platéias artísticas no uso de linguagem convencional de linguagem convencional para criar e experimentar, e a elaboração da mistura necessária desses ingredientes para uma obra ou uma representação particulares.<sup>152</sup>

Mesmo a recepção (ou reelaboração) pelas platéias – como cita Becker – faz parte do complexo colaborativo que define o que é arte e dá forma a determinada expressão artística. “É somente porque o artista e a platéia compartilham do conhecimento das e da experiência com as convenções invocadas que a obra de arte produz um efeito emocional”<sup>153</sup>.

O trabalho das *Marias* ilustra essa concepção da arte como ação coletiva e vai além, preservando seu foco na coletividade em todas as etapas de suas ações – que extrapolam o “meio artístico”. Na oficina realizada com vítimas de violência doméstica, por exemplo, veicula-se um projeto de mulher – não um projeto de palhaça.

A noção de comunidade, a mobilização em torno de interesses comuns e o debate sobre identidades femininas permeia todo o discurso do grupo – e é por isso que podemos afirmar seu caráter político. Essas práticas caminham no sentido de ampliação do “político”, de suas formas, dimensões e significados. Política e cultura são partes de um mesmo projeto de representação e visibilidade. Como concebe Pierre Rosanvallon:

Compreendo o político ao mesmo tempo a um campo e a um trabalho. Como campo, ele designa o lugar em que se entrelaçam os múltiplos fios da vida dos homens e mulheres; aquilo que confere um quadro geral a seus discursos e ações; ele remete à existência de uma “sociedade” que, aos olhos de seus partícipes, aparece como um todo dotado de sentido. Ao passo que, como trabalho, o político qualifica o processo pelo qual um agrupamento humano, que em si mesmo não passa de mera “população”, adquire progressivamente as características de uma verdadeira comunidade. Ela se constitui graças ao processo sempre conflituoso de elaboração de regras explícitas ou implícitas acerca do participável e do compartilhável, que dão forma à vida da polis.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Ibidem, p.206.

<sup>153</sup> Ibidem, p.213.

<sup>154</sup> ROSANVALLON, Pierre. Pierre. Por uma história conceitual do político (nota de trabalho). Revista Brasileira de História, vol. 15, n. 30, 1995.

É pertinente observar essa palhaçaria feminina – como praticada pelas *Marias* – como um movimento sócio-político. Além de buscar organizar um nicho profissional, elas representam e defendem – como dissemos – um projeto de mulher. Que mulher é essa? É a mulher que erra. Da palhaça, a mulher herda a chance de errar e de rir dos próprios erros – mas o uso principal dessa herança deve ser feito sem o nariz vermelho.

Em debate realizado na última edição do ‘Esse Monte de Mulher Palhaça’, em 2009, falou-se bastante da importância de empreender uma luta pela visibilidade da mulher – uma mulher diferente da majoritariamente representada pela mídia. Já que “a mulher da mídia é um horror” – como disse Karla Concá na ocasião, as palhaças chamam para si a missão de expor uma outra mulher, cuja imagem corresponda à realidade e ao cotidiano da mulher brasileira. A dimensão política do trabalho dessas palhaças as coloca como defensoras do que seria uma causa da mulher - não apenas da mulher palhaça, mas da mulher brasileira.

Permito-me abaixo uma citação extensa que expressa bem esse projeto:

Desde de muito novas, nós mulheres ganhamos objetos que nos levam aos acertos.

Aquela boneca linda que mama, que faz xixi, que chora, e que temos que manter linda? Experimenta dar uma rabiscada na cara dela; cortar o cabelo loiro; pintar de esmalte vermelho a boca borrando tudo, fingindo que é batom, para ver como vem toda a família, perguntar o que você tem...

Ganhamos um jogo de panelinhas completo, um ferro e a tábua de passar roupa, a vassoura e a pá. Tudo bem pequenininho, fofo e completo para o serviço não ficar pela metade. Com isso, a vassourinha, o ferrinho, as panelinhas, toda a sociedade, nossa família e nós, acreditamos que estamos caminhando ao encontro da perfeição.

Então passamos pelo comportamento do ajuste:

- Ajusta os modos de sentar, senta como mocinha, fecha a perna (mais tarde a gente aprende que é para abrir a perna).
- Ajusta na educação, menina não fala alto, fala manso e contém a raiva, afinal homens não gostam de mulheres que gritam. Vai ser difícil assim para casar...
- Ajusta nas brincadeiras, não fica correndo que nem uma louca que o laço do cabelo vai cair, vai perder o brincoooo... Menina não brinca com meninos, vai se sujar ou se machucar, depois vai vir chorando... Depois a gente aprende que há certas brincadeiras ótimas, inevitáveis e que sempre valem à pena.
- Ajusta na fantasia de carnaval: Princesa, bailarina ou sininho...

Vem a adolescência e com elas as espinhas, o pânico de ficar gorda, a bunda que cresce, a bunda que não cresce, o peito que cresce, o peito

que não cresce, os músculos, a rejeição do 1º amor, a timidez e com isso a demora em perder a virgindade e ficar atrasada em relação às amigas e os amigos antenados e as mais saídas, o cuidado de não ficar com muitos homens e ser chamada de vulgar, de perder a virgindade com "qualquer um", mesmo que esse "qualquer um", seja aquele que você escolheu para perder sua virgindade.

Depois vem o casamento, para algumas uma coisa normal e para outras a única escolha de vida e finalmente vem as crias...

Aí desanda tudo. De mulher quase perfeita, viramos a mulher Dona Perfeição. Errar, agora, virou coisa do passado mesmo... Ganhamos mais uma denominação: Mãe.

Porque ao longo da vida, vamos tendo várias denominações que não nos permitem errar: Virgem, Noiva, Esposa, Santa, Dona de Casa... mas quando vem a denominação: Mãe, nos afastamos de vez do erro. Isso na cabeça das pessoas e se deixar na cabeça da criança, que se nasce achando que vai ter uma dona perfeição para cuidar dela, ao ver a mãe vestida de palhaça pela 1ª vez, já entende bem rápido que tem uma mãe diferente. Que vai ser uma aventura fascinante e muitas vezes não tão fascinante assim, ter uma mãe de nariz vermelho ao lado. Porque são crias que desde de muito cedo, se deparam com o lado preconceituoso da profissão em relação a sociedade.

Em contrapartida, e é aí que sempre saem ganhando, elas dividem as dificuldades das etapas de cada idade com uma mãe muito mais flexível, mais tolerante e com um olhar muito mais divertido aos problemas.

Mãe/Palhaça, a princípio uma dupla que poderia não funcionar aos olhos mais convencionais, mas estamos certas de que temos a dádiva de dizer aos nossos/as filhos/as que se familiarizem com os seus erros, que a verdade e a superação estão lá.

Algumas mulheres entendem que errar é humano, ou melhor, aceitar o erro é humano. E escolhem ser palhaças, bobas, ridículas, pintam a cara do jeito que querem, se vestem do jeito que querem, falam do jeito que querem, andam do jeito que querem e assim desconstroem toda aquela perfeição que é ensinada lá trás.

Nós palhaças assumidas, aprendemos a ver a vida com verdade e com isso respeitar nossos sentimentos, aprendemos a tropeçar, a cair e o melhor: rir quando estamos no chão, pois é essa risada que nos levita para ficarmos em pé e seguir....cuidando da casa, dos filhos/as, das contas, refeições, lavar, pendurar, resolver solicitações de vizinhos e parentes, amamentar, saber sempre aonde a filha/o está, namorar, ver amigos, cuidar dos bichos e plantas da casa, cuidar da escola da criança, cuidar dos projetos, da carreira, da sobrevivência...

Como palhaças, aprendemos a dignidade do erro, a oportunidade do esvaziamento das emoções, de vivermos todo o sentimento até o fim, de sermos nós mesmas ampliadas, por isso vivermos a nossa totalidade.

Finalmente, nos tornamos humanas e risíveis.<sup>155</sup>

É esse o projeto de mulher difundido em trabalhos como o Ponto de Cultura "Economia da Comicidade Feminina", para mulheres vítimas de violência doméstica, e a “oficina para mulheres empreendedoras” – curso onde as participantes “poderão relaxar, serem elas mesmas e aprender que o erro é um trampolim para soluções criativas”<sup>156</sup>.

Assim, embora recorram ao termo “mulheres” e tratem de uma comicidade “feminina”, constroem um sujeito político localizado e, ao que tudo indica, politicamente “viável”. Como ensina Butler,

A questão em jogo não é se ainda faz sentido, estratégica ou transicionalmente, fazer referência às mulheres para fazer reivindicações representativas em nome delas. O “nós” feminista é sempre e somente uma construção fantasística, que tem seus propósitos, mas que nega a complexidade e a indeterminação internas do termo, e só se constitui por meio da exclusão de parte da clientela, que simultaneamente busca representar. Todavia, a situação tênue ou fantasística “nós” não é só motivo de desesperança. A instabilidade radical da categoria põe em questão as restrições *fundantes* que pesam sobre a teorização política feminista, abrindo outras configurações, não só de gêneros e corpos, mas da própria política.<sup>157</sup>

Não existe uma identidade pré-política: a identidade dos agentes se constitui em meio ao jogo político, na cena pública, na própria representação. “Não há necessidade de existir um “agente por trás do ato”, mas que o “agente” é diversamente construído no e através do ato”<sup>158</sup>. Ou seja:

Se a identidade se afirma por intermédio de um processo de significação, se é desde sempre significada, e se mesmo assim continua a significar à medida que circula em vários discursos interligados a questão da ação não deve ser respondida mediante recurso a um “eu” que preexista à significação.<sup>159</sup>

Nas bases da atuação do grupo ‘As Marias da Graça’ estão a representação de um feminino que não se estigmatiza pelo erro e a luta pela visibilidade desse modo de ser mulher. Não se trata de medir o quanto esse feminino contempla ou não a totalidade

---

<sup>155</sup> Texto escrito pelas Marias da Graça e publicado em [http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2893:erro-como-escolha-palhaca-mulher&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2893:erro-como-escolha-palhaca-mulher&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519).

<sup>156</sup> <http://www.asmariasdagraca.com.br/oficinas.htm>

<sup>157</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p.205.

<sup>158</sup> Ibidem, p.205.

<sup>159</sup> BUTLER, Problemas de gênero, p. 207.

de um “feminino absoluto”, de verificar se ele corresponde às ‘mulheres’ enquanto entidade abstrata e generalizada, mas de observar esse projeto específico de mulher construído no processo político.

Esses elementos nos levam a associar o quadro analisado ao que Maria da Glória Gohn designa como Novos Movimentos Sociais. Gohn se refere a uma teoria, uma forma de leitura de ações políticas que centra a análise nas identidades (e representações) coletivas forjadas nos processos de interações políticas.

O paradigma dos Novos Movimentos Sociais parte de explicações mais conjunturais, localizadas em âmbito político ou dos microprocessos da vida cotidiana, fazendo recortes na realidade para observar a política dos novos atores sociais. As categorias básicas desses paradigma são: cultura, identidade, autonomia, subjetividade, atores sociais, cotidiano, representações, interação política, etc. Os conceitos e noções analíticas criados são: identidade coletiva, representações coletivas, micropolítica do poder, política de grupos sociais, solidariedade, redes sociais, impactos das interações políticas, etc.<sup>160</sup>

“Observa-se que se enfatiza a identidade coletiva criada por grupos e não a identidade social criada por estruturas sociais que preconfiguram certas características dos indivíduos”<sup>161</sup>, explica Gohn.

Cabe atentar ainda para a necessidade de não analisar esse processo político expresso nas ações das “Marias da Graça” (e das palhaças que partilham de seus princípios) como uma relação entre dois pólos ou atores opostos. Luiz Antônio Machado da Silva e Ana Clara Ribeiro destacam o risco de fracionar desse modo a noção de processo político. Nesse fracionamento, “os atores políticos são “expulsos” do interior do processo, passando a figurar como pólos de uma relação de oposição, que é vista apenas em termos de seu resultado”<sup>162</sup>. Seria equivocados, por exemplo, conceber uma oposição entre palhaçaria feminina e palhaçaria masculina, ou ver a ação das palhaças como uma pura desconstrução de uma forma “estabelecida” de ser palhaço. “Levada ao limite”, dizem os autores, “esta concepção fragmentada do processo político

---

<sup>160</sup> GOHN, Maria da Glória. Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2007; p.15.

<sup>161</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>162</sup> MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio; RIBEIRO, Ana Clara Torres. Paradigma e movimento social: por onde andam nossas idéias? Ciências Sociais Hoje, nº2, ANPOCS, 1985, pp.318-336; p 327-328.



– ou ausência de concepção de processo – corresponde a entendê-lo como uma sucessão de ações discretas de um ator sobre o outro”<sup>163</sup>.

Outra oposição estéril é a do movimento social como um campo de liberdade, lugar de “afirmação da identidade e de controle sobre sua própria existência por parte dos grupos mobilizados”, dicotomicamente posto em relação ao campo do “sistema institucional” ou dos institutos sociais, do universo hegemônico do estabelecido, “lugar da repressão, controle e dominação desses grupos”<sup>164</sup>.

Essa oposição se esvai quando concebemos a dupla dimensão dos movimentos sócio-políticos: todos eles possuem uma dimensão “expressivo-disruptiva” e uma dimensão “integrativo-corporativa”<sup>165</sup>. É preciso então investir numa análise desse movimento coletivo que conceba a transformação social como processo, não como ato insurrecional, e que valoriza a cultura como mola propulsora e meio dessas transformações<sup>166</sup>. Mais do que rupturas ou submissões: a leitura deve se orientar pela noção de negociação. Como afirma Ruth Cardoso:

Ao valorizar os processos de negociação que envolvem as organizações populares, nos tornamos mais sensíveis para registrar os debates internos sobre as diferentes estratégias a seguir. Este aspecto é quase sempre negligenciado, uma vez que algumas táticas de ação são percebidas como sinais de autonomia enquanto outras lembram clientelismo e manipulação. Tais classificações – um tanto maniqueístas – impedem uma análise mais fria dos conflitos internos ao movimentos e também do modo como se combinam atuações diversas e aparentemente contraditórias.<sup>167</sup>

E a autora segue destacando a heterogeneidade dos discursos que podem conviver num mesmo movimento social, assim como os novos discursos que emergem de sua dinâmica, e defende que apenas considerando essa heterogeneidade, a negociação que entremeia esses discursos e o risco de classificações maniqueístas que

---

<sup>163</sup> Ibidem, p.328.

<sup>164</sup> Ibidem, p.327.

<sup>165</sup> DOIMO, Ana Maria. A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.

<sup>166</sup> Ver DAGNINO, Evelina. Cultura, Cidadania e Democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana. In: Alvarez; Dagnino e Escobar (org.). Cultura e Política nos movimentos sociais latino-americanos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000; pp.61-102.

<sup>167</sup> CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. Movimentos sociais na América Latina. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 1, nº 3, 1987. Disponível em [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_03/rbcs03\\_02.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_03/rbcs03_02.htm); p.8.

poderemos “medir” a atuação dos atores políticos sem usar “velhas unidades de medida”<sup>168</sup>.

O discurso das *Marias*, apresentado brevemente nesse texto, é um pequeno pedaço de um campo de atuação maior e múltiplo que tem crescido e afirmado/debatido seus contornos e especificidades. Buscamos aqui enfocar o que as próprias Marias da Graça enfatizam em seu trabalho: o viés político da comicidade feminina e sua importância numa causa de gênero. Independentemente da “eficácia” do palhaço ou da palhaça como atores políticos, não nos parece produtivo questionar em que medida os sujeitos políticos representam (ou traem, distorcem) as categorias em nome de que falam – como a de ‘mulheres’ ou mesmo a de ‘palhaços(as)’.

Como vimos com Butler, não há identidade que preceda a ação política, não há agente por trás do ato – é o ato que constitui o agente. Todo “nós” é uma representação instável, historicamente localizada e que, cada vez mais, na fluida contemporaneidade, depende de uma auto-filiação cotidiana. Nossas comunidades – as que criamos e destruímos todos os dias – existem em nossos discursos e ações, não são entidades externas a nós.

Se o palhaço é aquele que erra e que assume seus próprios erros a ponto de poder rir deles, seu estudo deve passar por uma análise do erro, do desajuste – e portanto da norma. Erro, punição, dominação, vergonha, superação, aceitação, tudo isso está na palhaçaria e envolve relações de poder. O machismo e o patriarcalismo são elementos que frequentemente se destacam em complexos normativos e são muitos os “nós” de mulheres artistas que buscam evidenciar e desconstruir isso com sua arte, como as ‘Guerrilla Girls’ – grupo de artistas e ativistas feministas que protesta contra a discriminação de mulheres especialmente no meio das artes visuais<sup>169</sup>.

Há muito a ser explorado nos trabalhos e propostas das muitas novas palhaças que têm construído suas comicidades, muitas vozes a serem ouvidas, muitos risos a serem interpretados (e a serem ridos).

---

<sup>168</sup> Ibidem, p.8.

<sup>169</sup> Ver <http://www.guerrillagirls.com/>. O grupo surgiu em 1985, a partir de uma reação de artistas mulheres a uma exposição do The Museum of Modern Art intitulada “An International Survey of Painting and Sculpture”, que se pretendia um resumo da produção significativa contemporânea. Dos 169 artistas incluídos na exposição, 13 eram mulheres (todas treze brancas, européias ou estado-unidenses). Dentre as frases mais conhecidas das Guerrilla Girls está: “Por que as mulheres tem que estar nuas para entrar nos museus?” (pois se a porcentagem de mulheres artistas é ínfima, a porcentagem de mulheres entre os nus pintados é imensa).

## Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. Cultura Popular. Um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (org.). Ensino de História. Conceitos, Temáticas e Metodologia. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2003, p. 83- 110.
- ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- \_\_\_\_\_. O riso, as paixões e as faculdades da alma. Textos de História. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, v.3, n.1, 1995, p.5-25.
- \_\_\_\_\_. O pensamento e o riso: a transformação do riso em conceito filosófico. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. 10f. Trabalho apresentado na 3 rd. Biennial Conference of the International Society for Intellectual History. Chicago, Sept. 21-24, 2000.
- ALCURE, Adriana Schneider. “Desconstruindo heróis e gurus: a técnica a serviço de quê?”. Revista Anjos do Picadeiro nº7, Rio de Janeiro, 2008, pp.23-31.
- BAKTHIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e o no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: Oeuvres complètes II. Paris: Gallimard, 1976.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: BECKER. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977, pp.205-222.
- \_\_\_\_\_. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977, pp.9-26.
- BEREH, Marcelo. “E o palhaço o que é?”. Revista Anjos do Picadeiro nº5, Rio de Janeiro, 2006, pp. 48-49.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- \_\_\_\_\_. “Palhaços”. Percevejo: revista de teatro, crítica e estética, nº 8, ano 8, 2000, pp.65-73
- \_\_\_\_\_. “O corpo como princípio”. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 101-112, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Apropriações do palhaço?”. Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria, nº2, agosto de 2006. São Paulo: Doutores da Alegria, 2006; pp.7-11.
- BUENO, André. “Sentidos do riso”. Revista Anjos do Picadeiro nº 7, Rio de Janeiro, 2008, pp. 14-21.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. Movimentos sociais na América Latina. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 1, nº 3, 1987. Disponível em [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_03/rbcs03\\_02.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_03/rbcs03_02.htm).
- CARREIRA, André. “Uma comicidade latino-americana?”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 15-18.
- CASTRO, Alice Viveiros de. Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- DOIMO, Ana Maria. A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.
- DORNELES, Juliana Leal. Pelo vigor do palhaço. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Psicologia. São Paulo, SP: [s.n.], 2009.
- \_\_\_\_\_. “Ensaio sobre o vigor do palhaço”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 29-38.
- \_\_\_\_\_. “A arte de perder”. Alegrar nº3, 2006; p.1. Disponível em [http://www.alegrar.com.br/03/textos\\_alegrar\\_03/4\\_palhaco.pdf](http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/4_palhaco.pdf).
- \_\_\_\_\_. “Quebras”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006; p.36-37.
- FARIA, Rhena de. “Palhaça, sim senhor!”. Revista A Chuteira, nº2, ano I, 2006.
- FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. De palhaço e clown: que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.Campinas, SP: [s.n.], 2004.

- FERNANDES, Ciane. Agressão declarada, disfarçada ou denunciada? Abordagens à corporeidade feminina na cena contemporânea. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, 2007, Florianópolis. Disponível em [http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST4/Ciane\\_Fernandes\\_04.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST4/Ciane_Fernandes_04.pdf)
- FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: SENAC, 1998.
- FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e HEILBORN, Maria Luiza (org.). Perspectivas Antropológicas da Mulher, v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOHN, Maria da Glória. Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicas e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- GOMES, Maria Angélica Gomes. “Oficinas nos Anjos: reflexões”. Revista Anjos do Picadeiro nº 6, Rio de Janeiro, 2007, pp. 51-56.
- KANGUSSU, Imaculada; PIMENTA, Olímpio; SÜSSEKIND, Pedro; FREITAS, Romero (org.). O cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- KASPER, Kátia Maria. Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- \_\_\_\_\_. Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis. Disponível em [http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia\\_Maria\\_Kasper\\_42.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia_Maria_Kasper_42.pdf)
- \_\_\_\_\_. Educação? Formação? Subjetivação? - reinventar-se na experimentação, ou de como se chega a ser o que se é contra o que se é, rindo de si mesmo. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil, 2008, Campinas. Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil. Campinas: ALB, 2008.
- LAGROU, Els. “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa”. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2006, v.49, nº1 pp.55-90.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio; RIBEIRO, Ana Clara Torres. “Paradigma e movimento social: por onde andam nossas idéias?”. Ciências Sociais Hoje, nº2,

- ANPOCS, 1985, pp.318-336.
- MAGALHÃES, Ésio. “Palhaço e poder”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006; pp.39-40.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NASCIMENTO, Carlos. Rir é o próprio do homem. Trans/Form/Ação, São Paulo, 21/22: 27-32, 1998/1999.
- NASPOLINI, Marisa de Souza. Confissões do corpo: composição cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina César. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, SC: 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. São Paulo: Hemus, 1977.
- PANTANO, Andréia Aparecida. A personagem palhaço. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- POSSOLO, Hugo. “Palhaços, eu vi”. Revista Anjos do Picadeiro nº5, Rio de Janeiro, 2006, pp.26-29.
- PUCETTI, Ricardo. “No caminho do palhaço”. Revista Anjos do Picadeiro nº 5, Rio de Janeiro, 2006, pp. 21-25.
- OFF-SINA. Almanaque OFF-SINA 21 anos, 2009. Disponível em <http://www.circonteudo.com.br/v1/images/stories/off-sina/off-sinaespecial.pdf>.
- ROSANVALLON, Pierre. Pierre. Por uma história conceitual do político (nota de trabalho). Revista Brasileira de História, vol. 15, n. 30, 1995.
- SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana. “No me toque las narizes: socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho!”. Revista Anjos do Picadeiro nº 8, Rio de Janeiro, 2009, pp. 41-45.
- SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez.1990.
- SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia Ciências e Humanas. Dissertação de Mestrado, 1996.
- \_\_\_\_\_. “O circo sempre esteve na moda. A contemporaneidade da teatralidade circense”. In: LINS, Daniel; FURTADO, Beatriz (org.). Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos. Fortaleza: Editora Hedra, 2008.
- SKINNER, Quentin. Hobbes e a teoria clássica do riso. São Leopoldo: Ed. Unisinos,

2002.

STENDHAL. Do Riso: Um Ensaio Filosófico Sobre um Tema Difícil e Outros Ensaios.

Lisboa: Europa-América PT, 2008.

### **Sites:**

#### *Grupos, núcleos e festivais*

<http://www.asmariasdagraca.com.br> – Grupo ‘As Marias da Graça’

<http://encompalhacas.wordpress.com/> - Encontro de Palhaças de Brasília

<http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/> - Festival Internacional de Comicidade Feminina; Rio de Janeiro

<http://www.festivalpallasses.com/> - Festival Internacional de Palhaças; Andorra

<http://www.clownin.at/> - Festival Internacional de Palhaças; Viena.

<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/> - Anjos do Picadeiro

<http://www.festivalmundialdecirco.com.br/> - Festival Mundial de Circo

<http://www.lumeteatro.com.br/> - Lume Teatro

<http://nucleotrompasdefalopio.blogspot.com/> - Núcleo Trompas de Falópio

<http://mulherespalhacas.blogspot.com/> - ‘Palhaçaria Feminina’

<http://www.guerrillagirls.com/> - Guerrilla Girls

#### *Reportagens e artigos*

[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081210/not\\_imp291352,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081210/not_imp291352,0.php).

<http://www.oestadorj.com.br/?pg=noticia&id=4395&editoria=Comportamento>

<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/09/09/jorcab20050909002.html>.

<http://www.redemulher.org.br/encarte54.html>

[http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=category&id=200&Itemid=519](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=category&id=200&Itemid=519)

## **Anexos**

I – Reportagem publicada no Jornal O Globo de 26 de agosto de 2010 sobre oficina de comicidade oferecida pelo grupo ‘As Marias da Graça’ a vítimas de violência doméstica, no Cedim (Conselho Estadual dos Direitos da Mulher): “Rir é o melhor remédio, sempre”, por Karine Tavares.

II – Reportagem publicada na Revista Belleza Pura – Embelleze, Ano 18, nº51, março de 2010, sobre o trabalho do grupo ‘As Marias da Graça’: “Sem medo de ser feliz”, por Natália Calandrini.



O RIO é legal o RIO é legal o RIO é legal o RIO é legal o RIO é legal

# Rir é o melhor remédio, sempre

Oficina de palhaça ajuda mulheres vítimas de violência doméstica a superar seus traumas

**Karine Tavares**

karine.tavares@oglobo.com.br

• Auri Sampaio Amaral foi casada por 33 anos com um homem tão opressor que ela não podia sequer chegar à janela da sala. E porque não ia à janela e só saía de casa para trabalhar, Auri não via o que todos na rua sabiam. Na casa em frente, morava a amante do marido.

A história — que poderia ter tido um final trágico como nos textos de Nelson Rodrigues — mudou de rumo quando Auri começou a reagir e procurou a ajuda do Centro Integrado de Assistência à Mulher (Ciam). Foi por meio do Ciam que ela soube da oficina de palhaças oferecida pelo grupo As Marias da Graça em maio do ano passado, na sede do Conselho Estadual dos Direitos da Mulher (Cedim). E foi frequentando as aulas do curso que ela aprendeu a rir, a olhar o mundo de cabeça erguida e

Bia Guedes



■ KARLA CONCÁ, uma das fundadoras do grupo As Marias da Graça, moradora da Tijuca: "Elas aprendem a rir de suas tragédias"

ganhou forças para reescrever a própria história.

— Eu sofri com humilhações e agressões a vida inteira. Mas só me dei conta que não olhava para o lado quando entrei na oficina. Hoje, eu me amo, eu me respeito e jamais vou deixar que alguém faça alguma coisa comigo de novo — diz.

Se depender das palhacinhas do grupo As Marias da Graça muitas outras Auris poderão, em breve, dar a volta por cima.

— O mais importante para o palhaço é o olhar, e ensinar isso a Auri foi uma missão de vida. É uma oficina que trabalha muito com a alegria, mas também com a emoção — explica Karla Concá, moradora da Tijuca e fundadora do grupo, que conta ainda com Vera Ribeiro, Geni Viegas e Samantha Anciães.

O grupo acaba de se tornar ponto de cultura e vai passar a oferecer outras oficinas no Cedim, sempre pa-

ra mulheres vítimas de violência doméstica. As datas para o início ainda não estão decididas, mas o contrato do ponto de cultura deve ser assinado nas próximas semanas.

— A gente sempre ofereceu oficinas para atores e pessoas que queriam ser palhaços ou exercitar esse lado do cômico. Trabalhar com essas mulheres dá uma função maior ao que a gente sempre fez — diz Karla.

Formado há 19 anos, o

grupo As Marias da Graça surgiu como uma trupe de teatro cômico. Só o que elas queriam era fazer rir, mas acabaram pagando o preço do pioneirismo e sofrendo com o preconceito dos homens, já que o mundo do palhaço sempre foi tipicamente masculino.

— À mulher, sempre coube o papel da mãe, da virgem, da santa. Jamais, o de ridícula. Isso só era permitido ao homem. Só queríamos poder rir de nós mesmas, ridicularizar-nos. Não tínhamos um foco na mulher ou no feminismo, mas acabamos ganhando esse papel — lembra Karla.

Hoje, elas se tornaram uma referência para outros grupos de mulheres palhaças, realizam a cada dois anos o Festival Internacional de Comichidade Feminina, em que homem não entra, e agora ganham ainda mais destaque com as oficinas do Cedim.

— Fazemos exercícios durante as oficinas em que elas falam sobre suas histórias. E, normalmente, o que era mais embaraçoso para elas é o que mais provoca o riso de todos, inclusive delas. Elas aprendem a rir de suas tragédias — diz Karla.



superação

# Sem medo de ser feliz

Quem tem medo de ser palhaço? As Marias da Graça não têm. É assim que elas encaram de frente as mais profundas questões pessoais e ajudam muitas outras mulheres a fazerem o mesmo. A primeira associação de palhaças do país há quase 20 anos se dedica à arte do riso para dar vazão às emoções, quebrando tabus sobre o universo feminino na sociedade, ajudando a administrar os papéis de mãe, mulher e profissional perfeitas. Para elas, exibir o lado cômico de si mesma significa dar-se a oportunidade de ver a vida com mais leveza e ser feliz

Natália Calandrin





o que tem de melhor nas oficinas da associação

A história começou de brincadeira. Sete mulheres, depois de terminarem um curso de palhaça, resolveram ir para a rua. Aqui, pedimos um momento de criatividade do respeitável público desta reportagem: tente visualizar uma trupe parentada de chapéus, perucas, maquiagem e nariz vermelho, animando os passantes. A cena inusitada acontecia até o grupo tomar contornos profissionais, com três atrizes integrantes – Vera Lucia Ribeiro, Geni Viegas e Karla Concá. Alguns anos depois, ganhou o reforço de Samantha Anciães. Hoje, As Marias da Graça oferecem, gratuitamente ou a preços populares, espetáculos que têm como tema as questões do universo feminino, além de oficinas amadoras e profissionalizantes. “A mulher é considerada uma princesa que não pode errar. Ser palhaça me permitiu ver a vida com mais humor e leveza. Aprendi a me distanciar dos problemas e rir deles, por mais dolorosos que sejam”, conta Karla. Vera completa: “Sempre me senti mal em passar por ridícula. Agora consigo rir disso e, ainda por cima, fazer os outros rirem também. Nesta profissão, quanto mais ridícula, melhor”.



## Reaprendendo a sorrir

Em maio de 2009, As Marias da Graça fizeram uma oficina para mulheres vítimas de violência. Encaminhada pelo Conselho Estadual dos Direitos da Mulher (Cedim), a assistente administrativa Auri Sampaio, 60 anos, participou da experiência para se recuperar dos traumas provocados por um marido ciumento, que a seguia na rua, fazia escândalos em público e a espancava. Apesar de trabalhar e pagar sozinha o colégio das duas filhas, ela se sentia dependente de seu algoz. “Não podia viver sem ele”, lembra. O ciclo de truculência foi rompido quando Auri desmaiou após uma briga. Atualmente sob tratamento psicológico, afirma que a oficina de palhaça lhe devolveu a autoconfiança e a identidade. “Eu era doente e não sabia. Descobri que não olhava mais para os lados, não me via no espelho, não sabia quem eu era. Tinha virado um farrapo humano. Aprendi a me amar. Hoje, não aceito desrespeito de ninguém”. A coragem de se assumir também foi a lição que ficou para a atriz e fonoaudióloga Renata Azzam, 27 anos, que participou de outra oficina. “Procuo ser cada vez mais eu mesma, inclusive quando faço um teste para ganhar um papel”.



Da esquerda para a direita, as Marias da Graça Geni Viegas, Samantha Anciães, Vera Lucia Ribeiro e Karla Concá. Na página principal, a trupe pronta para o espetáculo

## Epílogo



Barbara Kruger, 1989

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>